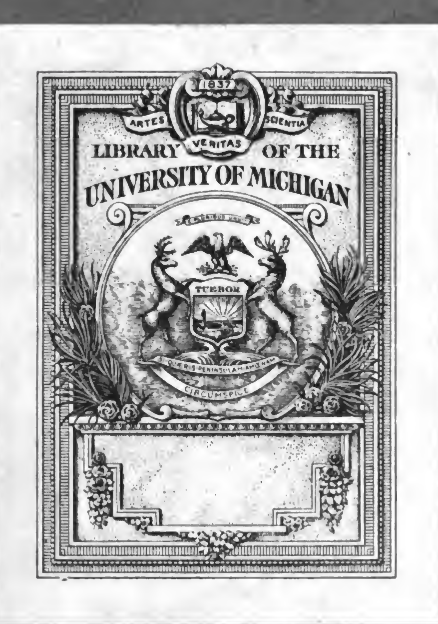
Der Einfluss von Leisewitz' Julius von Tarent auf Schillers ...

Emil Dieckhöfer


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

Der Einfluss von Leisewitz' „Julius von Tarent" auf Schillers Jugenddramen.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

bei der hohen philosophischen Fakultät
der Rhein. Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

eingereicht und mit den beigefügten Thesen verteidigt

am 11. August 1902

von

Emil Dieckhöfer.

Opponenten:

Hieronimus Pesch, cand. phil.
Joseph Breuer, Cand. des höh. Lehramts.
Hermann Gehrmann, cand. phil.

Bonn,

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei.

1902.

MEINEN ELTERN.

Das Thema der vorliegenden kleinen litterarischen Untersuchung wurde mir im vorigen Jahre von der Königlichen Wissenschaftlichen Prüfungs-Kommission zu Bonn zur Bearbeitung gestellt. Eine auch nur annähernd erschöpfende und genaue litterarische Behandlung dieser Frage giebt es bisher nicht. Dieser Umstand ermutigt mich, die Ergebnisse meiner Untersuchung in der Form einer Dissertation der Öffentlichkeit zu übergeben.

Köln, Juni 1902. D. V.

In der Sturm- und Drangperiode liegen die Keime zu den schönsten Erzeugnissen der neueren deutschen Litteratur. Im letzten Grunde war es Rousseaus mahnender Weckruf, zur Einfachheit und Ursprünglichkeit der Natur zurückzukehren, der den Boden, auf dem bisher fast nur fremde Treibhauspflanzen künstlich und eben deshalb meist kümmerlich gross gezogen worden waren, befruchtete und befähigte, aus eigenen Kräften und Säften sich zu nähren, kräftig Wurzel zu fassen und Blüten zu treiben. Sofort als Herder die Forderungen Rousseaus vom politisch-sozialen Gebiet auf das litterarische übertragen, keimte und sprosste es allenthalben lustig empor; nur wenige Jahrzehnte später waren die herrlichen Früchte unserer klassischen Litteratur gereift.

Aber das Unkraut war nicht ausgeblieben. Um die wenigen Auserwählten, die sich zur Vollkommenheit durchrangen, drängten sich Viele, die leicht und mühelos einen Kranz in dem gewaltigen Kampfe zu gewinnen hofften. Für diese gilt der Satz, den Lessing gegen die Nachahmer Klopstocks aussprach (Neuestes aus dem Reiche des Witzes, 1751): „Wenn ein kühner Geist voller Vertrauen auf eigene Stärke in den Tempel des Geschmacks durch einen neuen Eingang dringet, so sind hundert nachahmende Geister hinter ihm her, die sich durch diese Öffnung mit einzustehlen hoffen. Doch umsonst; mit eben der Stärke, mit welcher er das Thor gesprenget, schlägt er es

hinter sich zu. Sein erstaunt Gefolge sieht sich ausgeschlossen, und plötzlich verwandelt sich die Ewigkeit, die es sich träumte, in ein spöttisches Gelächter.“ Auch in unserer Periode gab es der nachahmenden Geister gar viele, besonders auf dramatischem Gebiete, denen statt der erträumten Ewigkeit meist das Los beschieden war, nach kurzen Augenblickserfolgen vergessen zu werden. Selbst Geister wie Lenz, der unstreitig eine hervorragende Anlage zur komischen Dichtung hatte, oder Wagner, der seiner naturgetreuen, echt realistischen Auffassung in einem scharf individuellen Stile Ausdruck zu geben wusste, endlich so viele andere Geister, denen dichterisches Talent, ja selbst Genie nicht abgesprochen werden kann, sind in Vergessenheit geraten, weil sie sich nicht zu mässigen oder ihre Empfindungen und Bestrebungen nicht in die richtigen Bahnen zu lenken wussten. Sie waren hellstrahlende Meteore, deren Glanz bald erlosch. Ihre Schöpfungen leben fast nur noch in der litterargeschichtlichen Forschung fort; sie dienen uns zum Verständnisse der aufgeregten Zeit ihrer Entstehung, weniger das Was, als das Wie, weniger die Erfolge, als die tastenden Versuche locken zu eingehendem Studium dieser merkwürdigen Erzeugnisse. Und selbst so sind es nur wenige Werke, denen eine eingehende Betrachtung zu teil wird, nicht so sehr um ihrer selbst willen, als wegen ihrer Bedeutung für die vollendeten Schöpfungen grosser Zeitgenossen und Nachfolger. Stellten also die Dichterheroen einerseits die kleineren Geister in Schatten, so verdanken diese andererseits doch vielfach jenen ihr Fortleben. So würde Wagners „Kindermörderin“ vielleicht ebenso unbekannt sein wie Klingers „Simsone Grisaldo“ und „das leidende Weib“, wenn nicht das Verhältnis zur Faust-Gretchen-

Tragödie das Interesse an Wagners für die Bühnenaufführung ganz ungeeignetem Werke wach erhielte. Das Gleiche gilt von den verschiedenen Bearbeitungen der Faustsage. Maler Müllers „Golo und Genoveva“ zeigt zweifellos manche bedeutsame Spuren eines schaffenden Dichtergeistes, und doch verdankt es sein Fortleben zum grossen Teile der Bearbeitung desgleichen Stoffes durch Tieck und Hebbel. Der äusserliche Umstand, dass Klingers „Zwillinge“ und Leisewitzens „Julius von Tarent“ bei dem Hamburger Preisausschreiben im Jahre 1775 in engere Wahl kamen, und jenes den Preis erhielt, würde kaum ausreichend gewesen sein, diese Dramen vor der Vergessenheit zu schützen, der z. B. Klingers „Neuer Menoza“ anheimgefallen ist; ein ähnliches Los würde sie ereilt haben, wie Cronegks preigekrönten „Kodrus“ und Brawes „Freigeist“. Aber der Stoff des Klinger-Leisewitzschen Dramas fand einen grossen, begeisterten Verehrer und neuschaffenden Nachahmer, Schiller.

Haben Leisewitz und Schiller schon in der Bearbeitung des „Konradin“ und des „dreissigjährigen Krieges“ gleiche Gebiete der deutschen Litteratur erschlossen, oder doch zu erschliessen gesucht, so ist doch für uns die Thatsache ungleich wichtiger, dass die „Räuber“ und die „Braut von Messina“ sich in mancher Hinsicht an Leisewitzens „Julius von Tarent“ anlehnen. Denn besonders dieses Drama war des jungen Schiller Lieblingslektüre. Indessen ist der Einfluss desselben auf Schillers dramatisches Schaffen bei weitem nicht hinlänglich gewürdigt, wenn man sagt: Schillers „Räuber“ und „Braut von Messina“ behandeln einen Stoff, der in vielen Punkten mit Leisewitzens Drama übereinstimmt; auch in der „Verschwörung des Fiesko“, „Kabale und Liebe“ und „Don Karlos“ ist bisweilen

das Vorbild unverkennbar, besonders in der Charakteristik der Personen hat Schiller ziemlich viel von Leisewitz übernommen und gelernt. Die Aufgabe des litterargeschichtlichen Forschers ist es, die Spuren dieser Einwirkung zu verfolgen und hierdurch zum tieferen Verständnisse der dichterischen Entwicklung Schillers zu gelangen, sodann auch durch eine Abgrenzung der eigenen Verdienste und des eigenen Schaffens beider Dichter ihre Bedeutung und Stellung in der Geschichte unserer Litteratur festzustellen. Das ist der Zweck unserer Untersuchung.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Leisewitzens Drama „Julius von Tarent“ auf die dramatischen Jugendwerke Schillers eingewirkt hat. Ein genaues Studium und eine eindringende Zergliederung derselben würde deutlich darauf hinweisen, auch wenn uns unmittelbare Zeugnisse für die Richtigkeit dieses Satzes fehlten. Aber die Grenzen einer solchen Einwirkung bleiben oft recht unsicher, wie denn überhaupt Untersuchungen wie die vorliegende leicht zu kühn ausgedehnt und auf blosse Äusserlichkeiten oder Vermutungen hin ganz unhaltbare phantastische Gebäude errichtet werden. Es wird daher vor allem unsere Aufgabe sein, die unmittelbaren Zeugnisse für die Richtigkeit unserer Behauptung zu sammeln; diese bilden dann eine sichere Grundlage, auf der etwaige Einzelergebnisse einer genaueren Untersuchung aufgebaut werden können.

Am 14. April 1783 schreibt Schiller an Reinwald: (Jonas I, 115) „Welchen wir lieben, dessen Gutes und Schlimmes, Glück und Unglück geniessen wir in grösseren Dosen, als welchen wir nicht so lieben und noch so gut kennen. Darum



rührte mich Julius von Tarent mehr als Lessings Ämilia, wenngleich Lessing unendlich besser als Leisewitz beobachtet. Er war der Aufseher seiner Helden, aber Leisewitz war ihr Freund. . . . Wenn er einst fertig ist, (nämlich Don Karlos) so werden Sie mich und Leisewitz an Don Karlos und Julius abmessen. — Nicht nach der Grösse des Pinsels — sondern nach dem Feuer der Farben — nicht nach der Stärke auf dem Instrumente — sondern nach dem Ton, in welchem wir spielen. Karlos hat, wenn ich mich des Masses bedienen darf, von Shakespeares Hamlet die Seele — Blut und Nerven von Leisewitz Julius — und den Puls von mir".

Zeugnisse allgemeiner Art sind die folgenden:

Schiller an Heribert von Dalberg, 4. Juni 1784 (Jonas I, 187): „Julius von Tarent ist vortrefflich, beinahe besser als das erstemal ausgefallen".

Schiller an Gottfr. Körner, 3. Juli 1785 (Jonas I, 254): „Ich sage mit Julius von Tarent: In meinen Gebeinen ist Mark für Jahrhunderte".

Hierzu treten als Ergänzung die unverdächtigen Zeugnisse Petersens:

Der Freimütige 1805, 4. Nov., Nr. 220, S. 463: „Auch schrieb Schiller ein Schauspiel, „Cosmus von Medicis", woraus er späterhin manches in die Räuber verpflanzte".

Hiermit ist eng zu verbinden ein zweites Zeugnis Petersens im Morgenblatt 1807, 30. Julius, Nr. 181, S. 722:

„Das erste Trauerspiel, das Schiller unternahm, und an welchem er lange mit angestrengtesten Kräften arbeitete, war Cosmus

von Medicis. Stoff und Gang des Stückes hatten viel Ähnlichkeit mit dem Julius von Tarent, doch war es dem Leisewitzischen Werke, wovon es eine Art Nachbild war, an Werte bey weitem nicht gleich. Auch verwarf und vernichtete Schiller das Ganze; nur einzelne Bilder, Züge, Gedanken und Einfälle nahm er daraus späterhin in seine Räuber auf".

Vielleicht darf hier auch das Jugendgedicht der Anthologie „An Fanny" angeführt werden. Wenigstens ist es nicht unwahrscheinlich, dass Schiller an Leisewitzens Blanka dachte, als er nach der Erwähnung der unglücklich liebenden Julia und Stella schrieb:

Nun weinet einsam in verschloss'nen Mauern
Am Lampenlicht
Das heil'ge Mädchen, dem vom stillen Trauern
Die Seele bricht.

Ist diese Vermutung richtig, so wäre damit erwiesen, dass die Einwirkung des „Julius" auf den Dichter stark genug war, um selbst in den lyrischen Jugenderzeugnissen Spuren zu hinterlassen.

Ein unmittelbares Zeugnis für die Einwirkung des „Julius" auf „Fiesko" und „Kabale und Liebe" fehlt, wenn wir von den angeführten allgemeinen Zeugnissen absehen. Das Urteil über diese Dramen, die zeitlich zwischen den „Räubern" und „Don Karlos" liegen, kann sich also nur auf eine genaue vergleichende Untersuchung stützen.

Die Frage, deren Beantwortung wir versuchen, hat vor uns verschiedene Bearbeitungen gefunden. Aber stets sind es Einzelheiten und kleine Bemerkungen, auf die mehr der Zufall als eine planmässige Untersuchung geführt haben mag. Diese einzelnen Splitter sind in zwei neueren Abhandlungen gesammelt und

vermehrt worden, von Kutschera und Möller (vgl. die Litteraturangaben). Aber auch hier steht die Frage der Einwirkung Leisewitzens auf Schiller nicht im Vordergrunde des Interesses; vielmehr bildet ihre Besprechung nur einen kleinen Teil der Schriften, konnte dementsprechend nicht mit der wünschenswerten Genauigkeit und Vollständigkeit behandelt werden. Nichtsdestoweniger bildeten diese Arbeiten einen willkommenen und fruchtbaren Ausgangspunkt für unsere Untersuchung.

Wir beginnen mit einer Analyse und Würdigung des Leisewitzschen Dramas. (Über die Entstehungsgeschichte desselben vgl. man Kutschera.)

Die Handlung gründet sich auf den Streit zweier Brüder, des Julius und des Guido von Tarent. Die äussere Veranlassung dieses Streites ist der Besitz Blankas, einer schönen Jungfrau, die der Vater der beiden Brüder, Fürst Konstantin von Tarent, ins Kloster geschickt hat, um so dem drohenden Zwiste ein Ende zu machen. Trotzdem lässt der ältere Julius von seiner verzehrenden Liebe nicht ab; zwar versinkt er zunächst in eine ruhige Schwermut, bald aber macht das Herz sein Recht wieder mit Macht geltend. Dadurch wird er der Spielball der verschiedensten Empfindungen. Unmännliches Klagen und Sehnen wechselt mit schwärmerischen und ungestümen Entschlüssen; nach einer durchweinten und durchseufzten Nacht rafft er sich entschlossen zur That auf, um nach den ersten Schritten wieder in die früheren Zweifel und Bedenklichkeiten zurückzufallen. „Ein Traum,“ sagt Aspermonte, der kalt und ruhig erwägende Freund des Erbprinzen, „warf Ihr voriges System um, ein neuer Traum kann Ihr jetziges umwerfen.“ Julius ist in der That ein Träumer, „von

jeher war sein grösstes Vergnügen in der Einsamkeit zu träumen“ und allerlei romanhaften Plänen nachzugrübeln, die er durch Lesen der verschiedenartigsten philosophischen und historischen Schriften nährt. Sein Herz freut sich an den Helden der Vorzeit, aber ihnen nachzueifern vermag er nicht. Sein ganzes Wesen widerspricht dem. Das Schicksal hat ihn auf einen Fürstenthron berufen, aber dieses Los deucht ihm nur beklagenswert. „Ich habe ein Herz“, klagt er, „und bin ein Fürst; das ist mein Unglück“. Seinen Heisshunger nach inniger Empfindung und Teilnahme, sein Verlangen nach treuer Freundschaft kann der Herrscherpurpur nicht stillen; ihn verlangt nach einsam-stillem Glück in den Armen der Liebe, am Busen der allgütigen Mutter Natur. Für ihre Freuden und lieblichen Reize zeigt er einen empfänglichen Sinn; die erstrahlende Morgenröte, die süssschlagende Nachtigall, die heimlich zirpende Grille versetzen sein Herz, in das schon früh die schmachtende Liebe ihren Einzug gehalten, in Entzücken. „Ach“, ruft er aus, „geben Sie mir ein Feld für mein Fürstentum und einen rauschenden Bach für mein jauchzendes Volk“ [1])! Es wundert uns nicht, wenn ein so weichlicher Charakter kein Verständnis zeigt für seine Herrscherpflichten; von seiner Liebe überwältigt will er sogar jedwedem Narren den Thron abtreten, unbekümmert um das Los seiner zukünftigen Unterthanen: „Es ist nichts in dem Stande eines Fürsten, was sich für mich schickte, von seiner heiligsten Pflicht an bis auf die goldenen Franzen an seinem Kleide“. Bisweilen machen freilich solche wilden Ausbrüche einer taumelnden Leidenschaft gemässigteren Gefühlen Platz. Dann hört er willig und dankbar auf die Ratschläge

1) Ähnlich La Feu in Klingers „Sturm und Drang“ V, 3.

des Freundes, dann gehorcht er ehrfurchts- und liebevoll den Mahnungen des Vaters, dann schlägt sein Herz auch wohl warm für Heimat und Vaterland — aber nur solange, als man seine Liebe unangetastet lässt. Sucht man sie irgendwie zu beschränken oder gar zu unterdrücken, dann überfluten die wilden Wogen der Leidenschaft väterliche Mahnung und Freundesrat, Vaterlandsliebe und Herrscherpflicht und reissen den willenlosen Schwächling in die dunkle Tiefe des Verderbens.

Ganz anders Guido. Bei ihm ist nicht innige Liebe zu Blanka der Grund für seine Wünsche und sein Handeln. Zwar hat er Blanka seine Liebe angetragen, er selbst erklärt, dass er sie liebe. Aber seine Liebe bittet und fragt nicht, sondern tritt gebieterisch verlangend auf. „Schönheit ist der natürliche Preis der Tapferkeit, und dabei haben die Weiber keine Stimme. Fragt man die Rose, ob sie dem, der Geruch hat, duften will?“ Ja, er ist sogar bereit, auf den Besitz der Geliebten zu verzichten, wenn nur kein anderer den freigewordenen Platz an ihrer Seite einnimmt. Denn er betrachtet es als seine Ehrenpflicht, die Auserkorene für sich selbst zu erwerben oder sie wenigstens keinem anderen zu überlassen; bei königlichen Mahlen und im siegreichen Kampfe hat er Blanka die Seinige genannt und damit seine Ehre zum Pfande gegeben, dass er sie besitzen wolle. Nur der Himmel, dem Blanka sich verlobt, soll ihn zum Weichen bringen.

Wie in der Liebe, so ist für Guido in seinem ganzen Denken und Handeln die Ehre die Richtschnur, oder, wie er selbst sagt, „die Feder in meiner Maschine“. Schon der ehrgeizige Knabe wollte stets im Spiele König sein; um von seinen Kameraden bewundert zu

werden, führte er die gefährlichsten Streiche aus. Die tollkühne Ausgelassenheit der Knabenjahre hat sich im Jünglingsalter zu unbändig-wildem Thatendrang und brennendem Ehrgeiz entwickelt. „Er wünscht entweder, dass Essen Ruhm wäre oder dass er gar nicht ässe. Was nicht Ehre bringt, glaubt er, bringt Schande.“ Widerstand und Einschränkung duldet er nicht, selbst seine nur selten durchbrechende Vater- und Bruderliebe muss vor der Ehre weichen. Im Kriege gegen die Ungläubigen hat er mit wildem Mute gestritten, im Sturm von Candia zuerst siegreich die Mauern erstiegen. Er verachtet und verwünscht die unthätige Ruhe des Friedens, die ihm keine Gelegenheit giebt, seinen Thatendrang zu stillen, jene schlaffe Ruhe, „in der jede Tugend rostet“. „Da sitz' ich nun“, knirscht er ingrimmig, „und muss mir die Zähne stochern, wenn ich die Nachrichten höre, dass meine Freunde berühmt werden, und muss das Te Deum singen, wenn Schlachten ohne mich gewonnen werden.“ Natürlich ist es also, dass die Halbheit und Unentschlossenheit des Julius seinem Herzen ein Greuel ist, „er will lieber einen frischen Schnitt durch das Geschwür, als dass es unter sich eitere.“ Knabenhaft erscheinen ihm die träumerisch-idyllischen Pläne seines Bruders. Schneidender Hohn und bittere Ironie lassen seinen Hass mehr hervortreten, als dass sie ihn verdecken. Furchtbar ist er, wenn sein Hass unverhüllt losbricht; grimmige Wut und schreckliche Drohungen bestätigen dann seinen Ausspruch: „Ich kann hassen, hassen wie ein Mann“, sie bestätigen ihn um so mehr, als Guido der Mann der That ist, der keine leeren Worte macht, dessen Entwürfe wohl zerstört werden können, der aber keinen einzigen aufgiebt.

Das sind die beiden Hauptcharaktere des Dramas;

stossen sie ernstlich auf einander, so ist ein tragisches Geschick unvermeidlich. Eine unerschütterliche Liebe und ein unbeugsam-starrer Ehrbegriff ringen mit einander in erbittertem Kampfe und finden beide ein trauriges Ende. Man hat von einem aktiven und passiven Element der Sturm- und Drangperiode gesprochen; jenes, dessen Hauptmerkmal der titanenhafte Trotz und Thatendrang ist, verkörpert sich in Guido; dieses, dessen Grundzug ein schwärmerisch-sentimentaler Weltschmerz, ein krankhaftes Sich-in-sich-selbst-zurückziehen ist, herrscht in Julius' Charakter vor.

Den Inhalt des Leisewitz'schen Dramas haben wir schon ganz allgemein angedeutet. Die Handlung, die in dem ersten und zweiten Akte der Exposition zu liebe wenig gefördert wird, entwickelt sich im Einzelnen klar und einfach. Ihr Verlauf ist kurz folgender.

Blanka, die umstrittene Geliebte der beiden Brüder, ist auf Veranlassung des Fürsten Constantin ins Kloster gegangen, in dem sie zu Beginn des Dramas schon fünf Monate weilt. Der Fürst hatte sich zu diesem Schritte entschlossen, um den Bruderzwist beizulegen, sodann auch, weil er Blanka nicht als ebenbürtige Gattin seines Sohnes ansehen konnte. Julius lässt sich durch das Geschehene in der Hoffnung, die Geliebte zu erringen, nicht irre machen. Nach vielen verzweifelnden Klagen fasst er endlich den Entschluss, auf den Fürstenpurpur zu verzichten, Blanka aus dem Kloster zu entführen und mit ihr in Verborgenheit ein glückliches Leben zu geniessen. Sein Freund, der ehrenhafte und vorsichtig überlegende Aspermonte, veranlasst ihn jedoch durch die Mahnung, sich der künftigen Herrscherpflicht nicht durch seinen selbstsüchtigen Plan ehrlos zu entziehen, wenigstens noch

einen Monat mit der Ausführung seines Vorhabens zu warten; der bräutlichen Liebe hält er die Sohnespflicht gegenüber. Er hofft, dass der Erbprinz sich in dieser Frist anders besinnen, oder dass sonst ein Umstand eine entscheidende Wendung in dem Streite um Blanka herbeiführen werde. Zwar verläuft eine Unterredung der Brüder ganz ergebnislos; ja, durch den Hohn und die Rauheit Guidos kommt es sogar zu einem Zweikampfe zwischen Guido und Aspermonte, der nur durch das Dazwischentreten des Erzbischofs, des Oheims der beiden Brüder, verhindert wird [1]; auch die Vorstellungen des Erzbischofs prallen an dem starren Ehrbegriff Guidos wirkungslos ab. Aber die persönliche Einwirkung des Vaters, der 76 Jahre alt, durch den Zwist seiner beiden Söhne den Frieden seines Hauses und den zukünftigen Bestand der Herrschaft gefährdet sieht, scheint eine Versöhnung herbeiführen zu sollen. Der Fürst hat zunächst ohne Vorwissen seiner Söhne seine Pläne entworfen, für Julius seine Nichte Cäcilia zur Gemahlin bestimmt; er hofft dadurch nicht nur Julius von Blanka abzulenken, sondern auch Guido zum Verzicht zu bewegen, in der richtigen Voraussetzung, dass nur der Widerstand des Julius Guido reizt, Blanka zu gewinnen. Aber dieser Plan scheitert; Cäcilia teilt Julius das Vorhaben seines Vaters mit und erklärt zugleich, demselben ihre Zustimmung verweigern zu müssen, da sie der Liebe auf ewig entsagt habe. Der Fürst erfährt hiervon nichts; er sucht nun auch offen durch seine Mahnungen und Bitten die Streitenden zu versöhnen, indem er sie auf seinen nahen Tod hinweist, der durch den Hader in der

---

1) In Schillers Warbeck (I, 1) trennt Belmont, der Bischof von Ypern, durch sein Dazwischentreten den Streit Stanleys und Herefords.

eigenen Familie verbittert werde. Die Liebe zum Vater scheint endlich zu bewirken, was Freundesrat, Bruderliebe und religiöse Bedenken nicht vermochten. Aber Julius, dessen Liebe wieder übermächtig geworden ist, seitdem er ins Kloster eingedrungen ist und sich überzeugt hat, dass Blanka ihn noch nicht vergessen, vermag dem Ansinnen Guidos, der Geliebten zu entsagen, wie er es auch selbst thun wolle, nicht Raum zu geben. Je mehr Julius' Liebe hervorbricht, um so ungebändigter wird Guidos höhnischer Trotz — die Versöhnung ist endgültig gescheitert. „Gut!“ ruft Guido in wildlodernden Hasse aus, „wenn Du ewigen Krieg haben willst, so kannst Du ihn finden, bleibt doch mein Plan dabei wie er ist. — Ich bin zum Kriege geboren. Nichts wird anders, als dass ich Blankas Namen zum Feldgeschrei nehme! . . . . Du wirst mit ihr Dein Leben nicht ruhig hintändeln! . . . Des Nachts sollst Du im Traume sehen, wie ich sie Dir entführe, und so erschrocken auffahren, dass Blanka aus Deinen Armen gleiten, erwachen und schreien soll: Guido!“

Die Handlung eilt jetzt schnell der Katastrophe zu. Julius wird durch die Verhältnisse zum entscheidenden Vorgehen gezwungen. Aspermonte, der einsieht, dass keine Vorstellungen mehr fruchten, wird für den Entführungsplan gewonnen; gemeinsam mit dem Freunde wollen die Geliebten nach Deutschland flüchten und nur ihrer Liebe leben. Guido erfährt diesen Plan, tritt dem verlarvten Julius und dessen Begleitern in der Nähe des Klosters in den Weg und ersticht nach kurzen Wechselreden den eigenen Bruder. Verzweifelt eilt Aspermonte davon, um seinen Tod in den Säbeln der Ungläubigen zu suchen. Blanka, die Julius Tod erfahren, eilt zur

Leiche des Geliebten und wird wahnsinnig in das Kloster zurückgebracht. Der Fürst verurteilt den reuigen Brudermörder zum Tode und vollzieht das Urteil mit eigener Hand. Sein Fürstentum übergiebt er dem Könige von Neapel, um fern von der Welt im Karthäuserkloster sein Leben zu beschliessen.

Das ist der Verlauf des Dramas; wir haben nur noch einige Bemerkungen über die bisher nicht charakterisierten Personen des Stückes hinzuzufügen.

Der Grundzug von Blankas Wesen ist das Bedürfnis, vollständig in dem aufzugehen, was sie für richtig und gut erkannt hat, mit ihrem ganzen Denken und Fühlen sich dem Lose hinzugeben, das eigene Wahl oder ein unabänderliches Schicksal ihr zugeteilt hat. Überschwenglich ist ihre Zuneigung zur Jugendfreundin Cäcilia, schon als Kinder haben die beiden Mädchen den Bund unverbrüchlicher Treue beschworen. Ihre Liebe zu Julius ist eine alles verzehrende Glut, die sie ganz durchdringt, die ihr Eins und Alles ist; sie „kann nicht halb lieben“. Als sie aber den Schleier genommen, ist sie von der heiligen Verpflichtung, der sie sich unterzogen, so durchdrungen, von ihrer Standhaftigkeit so fest überzeugt, dass sie sich ohne Furcht, ihrem Gelübde untreu zu werden, zutraut, von Julius Abschied zu nehmen. Ihre Liebe zu ihm glaubt sie in Gebeten und Seufzern ausgehaucht zu haben und jetzt mit stiller Ergebung ihr Schicksal tragen zu können. „Dieser Schleier ward an jenem feierlichen Tage die Scheidewand zwischen mir und der Welt. — Kein Seufzer, kein Wunsch darf zurück“. Aber die alles überwältigende Macht der Liebe ist stärker als Seufzer und Gebete: Wahnsinn ist endlich die Folge einer irregeleiteten, ungestillten Sehnsucht.

Die Hofdame Porzia und die Äbtissin sind ent-

sprechend ihrer weniger bedeutenden Stellung im Drama nur flüchtig entworfen; aber es sind darum keine seelenlosen Puppen, die der Dichter nur, weil er sie gebrauchte, auf die Bühne brachte. Die Äbtissin ist ein wohlberechnetes Gegenstück zu Blanka; die welt- und herzenskundige Porzia hebt die Eigentümlichkeiten Cäciliens gut hervor. Cäcilia ist etwas ausführlicher vom Dichter skizziert. Ihre jugendliche Schönheit harmoniert vortrefflich mit ihrer jungfräulichen Bescheidenheit. Sie ist die innige Freundin Blankas, die treue Beraterin und Vertraute ihrer Liebe, die ruhige, milde Trösterin ihres Schmerzes. Ihrem Oheim ist sie mit kindlicher Zuneigung ergeben und aufrichtig bemüht, die Tage seines Greisenalters zu verschönen und zu versüssen. Bei all dem ist sie keine willenlose Schwärmerin; fest und offen spricht sie sich Julius gegenüber aus, ohne doch die Grenze jungfräulicher Zucht und Sitte zu überschreiten. Zu viel und zu wenig überlegen ist ihr verhasst; dem einmal gefassten Entschlusse, dem Glück der Liebe zu entsagen, bleibt sie treu. Die Begründung dieses Vorhabens spricht sie selbst aus (II, 6): „Ich habe der Liebe auf ewig entsagt; frei geboren, will ich auch frei sterben; ich kann den Gedanken nicht ausstehen, die Sklavin eines Mannes zu werden, das Wort Heirat klingt mir wie ein Gerassel von Ketten, und der Brautkranz kommt mir vor, wie der Kranz der Opfertiere“. Diese Worte genügen, um die von einer Seite ausgesprochene Vermutung zurückzuweisen, Cäcilia hege selbst eine heimliche Liebe zu Julius, die sie jedoch ihrer Freundin zum Opfer bringe. Eine solche Annahme widerspricht dem offenen Charakter Cäciliens durchaus; sie wird ganz unhaltbar durch Cäciliens Worte (II, 6): „Ich habe diese Liebe (nämlich Blankas

Liebe zu Julius) genährt und gepflegt, von der Zeit an, da Blanka sprach: Der Prinz ist reizend, bis dahin, da sie ausrief: Julius, Julius, Inbegriff aller Vollkommenheiten!"

Der Stellung Cäcilias zu Blanka entspricht ungefähr das Verhältnis Aspermontes zu Julius. Aspermonte ist der Vertraute und Freund des Erbprinzen. Diese bevorrechtigte Stellung hat er sich nicht etwa durch gewissenlose Höflingsschmeichelei errungen, vielmehr hat er sich vom Hofe so unabhängig gemacht, dass er sogar den Unterhalt an demselben aus eigenen Mitteln bestreitet. Über jeden kleinlichen Verdacht und neidische Gehässigkeit erhaben, darf er seine ruhige, besonnen überlegende Natur zu Gunsten Julius' geltend machen. Ehrlich ist er bemüht, dem Taumelnden einen Halt zu bieten und ihn vor übereilten Entschlüssen zu bewahren. Dem Hitzkopf Guido gegenüber steigert sich seine Ruhe zu kalter, vornehmer Gelassenheit. Besonnenheit und vorsichtiger Mut hindern ihn aber schliesslich nicht, der Freundespflicht zu sehr nachzugeben. Dadurch wird er selbst mitschuldig an dem Untergang des Erbprinzen; seine Schuld erkennt er wohl, er verflucht sie und will sie im Kampfe mit den Ungläubigen büssen.

Eine der wenigen Personen unseres Dramas, die von dem tragischen Ausgang der Handlung nicht unmittelbar betroffen werden, ist der Erzbischof. Er ist eine durchaus optimistische Natur; er kennt den Hader seiner Neffen, aber er hält ihn für eine Folge unschädlicher Jugendthorheiten, die mit zunehmendem Alter verschwinden würden. Der Gedanke, dass Blanka Nonne geworden ist, — wohl nicht ohne seine Hülfe — genügt ihm, um alle Sorgen zu verscheuchen. Überhaupt vertreibt er sich die Grillen gern bei einer

Flasche guten Weines. Mit Freuden erinnert er sich dann seiner Jugendzeit; wir glauben es ihm gerne, dass früher sein Sinn auf Ritterschaft stand.

Anders der milde, von allen geliebte und verehrte Fürst. Er sieht mit den scharfblickenden Augen des zärtlich besorgten Vaters; alle Mittel wendet er an, um der unheilschwangeren Zukunft Einhalt zu gebieten. Mit bittrem Schmerz sieht er seinen Stamm dem Untergang nahe, aber er ist zu schwach, um durch Entschiedenheit und Thatkraft der Lage Herr zu werden. So bricht das langdrohende Gewitter plötzlich über ihn herein; er selbst muss den rächenden Blitzstrahl auf den Vernichter seines Hauses schleudern.

Das Drama ist nach einem sorgfältig durchdachten Plane gearbeitet und mit ruhig prüfender und abwägender Überlegung geschrieben. Der Dichter hat sich von dem inhaltstiefen und leidenschaftreichen Stoff nicht in dem Grade überwältigen und zu jugendlich-lodernder Leidenschaft hinreissen lassen, wie Klinger in den „Zwillingen". Wohl war auch Leisewitz von den gewaltig gärenden Strömungen seiner Zeit ergriffen. Wir haben schon gesehen (vgl. S. 14), dass Julius von Rousseau's Ideen begeistert ist; aus seinen Worten: „Ist denn Tarent der Erdkreis, und ausser ihm Unding? — Die Welt ist mein Vaterland, und alle Menschen sind ein Volk. — Durch eine allgemeine Sprache vereint! — Die allgemeine Sprache der Völker sind Thränen und Seufzer; — ich verstehe auch den hilflosen Hottentotten und werde mit Gott, wenn ich aus Tarent bin, nicht taub sein!" u. s. w. hallt etwas von der kosmopolitischen Weltauffassung **Herders** wieder, der „der Denkart der Nationen nachschlich" und so zu der Überzeugung gelangte, dass der menschliche

Soc.

Geist überall, wo er sich bethätigt und nach aussen hin kundgiebt, eine naturnotwendige Muttersprache in der Poesie habe. Auch das Masslos-Ungestüme fehlt bei Leisewitz nicht, wenn es auch nicht so sehr hervortritt, wie bei den meisten seiner Zeitgenossen. (Genaueres hierüber später.) Das alles reiht den Dichter, der auch Bürgers Shakespeareklub angehörte, mit Recht unter die Stürmer und Dränger (im engeren Sinne) und zwingt uns, ihm unter den Mitgliedern des Göttinger Dichterbundes, in den er am 2. Juli 1774, dem Geburtstage Klopstocks, aufgenommen wurde, eine besondere Stellung anzuweisen. Wir müssen dies schon deshalb, weil er Dramatiker, nicht aber, wie die übrigen Göttinger Dichter, Lyriker ist. Andererseits aber nimmt Leisewitz auch unter den Dramatikern der Sturm- und Drangperiode eine Ausnahmestellung ein. Bei ihm fehlt das tolle, rücksichtslose Drauflosgehen Klingers, die allzu drastische Naturwahrheit Wagners, die krankhaft-phantastische Zerrissenheit Lenzens; nur bisweilen tragen die Personen seines Dramas den Stempel der damaligen Zeit an sich, die das ausgedehnteste Recht der Enthüllung ihres innersten Empfindens und einer zügellosen Entfaltung der Individualität in Anspruch nahm und erkämpfte. Aber auch dann tritt bei Leisewitz oft ein gewisses reflektierendes und rhetorisierendes Element hinzu, das in uns Zweifel an der Ursprünglichkeit und Echtheit dieser Empfindungen weckt und Lessings Wort in Erinnerung ruft, dass Ausschweifungen der Einbildungskraft unser Herz gewiss leer und kalt lassen. Treffend schreibt Hölty am 8. Mai 1775 an seinen und Leisewitzens Bundesbruder Voss: „Sein Trauerspiel ist fertig, und er wird bald eine Abschrift nach Hamburg schicken; nach dem Wenigen zu urteilen,

das er mir vorgelesen hat, scheinen mir die Scenen der Leidenschaft zu witzig und nicht warm genug zu sein.“ Noch ein Punkt ist es, der Leisewitz von den Dramatikern dieser Periode trennt. Er stellt seine dramatische Muse nicht in den Dienst der Verbreitung gewisser sozialer Ideen, wie sie damals in der Gesellschaft im Schwange waren; er will mit seinem Drama nicht auf die Abschaffung von verkehrten oder veralteten Gepflogenheiten und Missständen hinarbeiten oder eigene neue Ansichten zur öffentlichen Kenntnis bringen und zur Durchführung empfehlen. Es ist bekannt, ein wie hervorstechender Zug dies bei den meisten Dramatikern dieser Periode ist; es genügt die Erwähnung von Lenzens „Hofmeister“, „Soldaten“, Wagners „Kindermörderin“, Gemmingens „Deutscher Hausvater“, Schillers „Kabale und Liebe“ u. a. Bei Leisewitzens „Julius“ — nicht aber in den Dramenfragmenten — fehlen diese subjektiven Elemente oder treten doch ganz zurück. Die künstlerische Selbstbeherrschung und Masshaltung, die sich auch im dramatischen Aufbau zeigt, war bei dem zweiundzwanzigjährigen Dichter schon hinlänglich gereift, um ihn vor derartigen ungesunden Auswüchsen zu bewahren. Eben deshalb bildet er das eigentliche Bindeglied zwischen Lessings Musterdramen und den Werken der anbrechenden klassischen Zeit. Die Einheit des Ortes ist aufgegeben, der Zeit und der Handlung gewahrt. Die künstlerische Reife bewahrte den jungen Dichter auch vor dem Fehler, in den sein vom Hamburger Preisgericht bevorzugter Nebenbuhler Klinger gefallen war. Dieser hatte in dem Bestreben, den Guelfo — den Guido unseres Dramas — von Anfang an kraftvoll hervortreten zu lassen, gleich im ersten Akte durch

Übertreibung in der Zeichnung seines Helden das Interesse am weiteren Verlauf des Stückes abgeschwächt; eine Steigerung war nicht mehr möglich, und der Ausgang liess sich bald mit Sicherheit voraussagen. Das war ein Fehler, den die gewaltig-geniale Schilderung Guelfos doch nicht wettmachen konnte, zumal da dieselbe ziemlich einseitig auf Unkosten der Charakteristik der übrigen Personen erfolgte. Das Publikum scheint dies gefühlt zu haben, denn es stellte sich bekanntlich auf Leisewitzens Seite. Andererseits müssen wir freilich den Preisrichtern unsere Zustimmung geben, wenn sie an dem Drama Klingers rühmten, „dass es die mächtige, gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt voraus hatte“. In der That ist dem gegenüber die Begründung der Handlungsweise Guidos recht schwach und stellt den Brudermord in desto grellere Beleuchtung. Auch ist es doch sonderbar, dass der ehrgeizige Guido, der so eifrig den Ruhmesglanz seines Geschlechtes vor jedem Schatten zu bewahren sucht, mit solcher Hartnäckigkeit, ohne auch nur ein einziges Mal zu schwanken, die Heirat mit einem Mädchen sucht, das „tief unter seinem Stande“ ist (I, 6). Den Julius entschuldigt die Liebe, den Guido treibt nichts als ganz unentschuldbarer Eigensinn.

Den Abschluss dieses Teiles unserer Untersuchung mag das Urteil bilden, das ein berufener Kritiker über „Julius von Tarent“ ausgesprochen hat, Otto Ludwig. „Die Handlung ist bedeutend, wirklich tragisch; denn keiner, der darin leidet, leidet unschuldig; sie geht aus den Charakteren und Leidenschaften natürlich und notwendig hervor ohne Intrigue. Die Klarheit der Komposition, die Milde und Weisheit erinnert an Goethe. Die Sprache steht zwischen der

naiven Goethes und der reflektierenden Schillers in der Mitte. Das Stück könnte heute geschrieben sein, so wenig veraltet ist sie; die Schillersche in dessen ersten Stücken scheint viel älter zu sein . . . Wenn die Schillerschen Erstlingsarbeiten Theaterspiel vor dem Julius voraus haben, so erfreut hier die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Handlung, die durchsichtige Komposition, die trefflichen Charakterisierungen, die im besten Sinne geistreiche, fein abgewogene Sprache, die treffliche Schilderung der Seelenzustände . . . Die Zwillinge sind unstreitig drastischer und haben einen Vorteil vor dem Julius in der Stimmung und dem Phantasieschwunge; was die Sprache betrifft, stehen sie dagegen weit zurück. In den Zwillingen glaubt man schon in der ersten Scene mehr an den tragischen Ausgang als hier eine Zeile vor diesem selbst. Dafür braucht man dort eine gute Zeit, um sich in den Grad der Leidenschaft hineinzufinden, mit dem der Anfang gleich den Zuschauer überrascht. Grossartiger und schwungvoller sind die Zwillinge jedenfalls."

In der Auswahl des Stoffes ist Leisewitzens Drama auf Schillers Jugenddramen nicht von Einfluss gewesen. Sehen wir zunächst von den „Räubern" ab, so bedarf unsere Behauptung keines weiteren Beweises; denn die Grundzüge der Handlung des „Julius" finden sich weder im „Fiesko" noch in „Kabale und Liebe" noch endlich in „Don Karlos" wieder. Ihre Keime und Quellen sind anderswo zu suchen. Aber auch auf die Räuber müssen wir dieses Urteil ausdehnen. Mag auch nach Petersons Bericht (vgl. S. 11) das verlorene Trauerspiel „Kosmus von Medicis", das von anderer Seite „Verschwörung der Pazzi gegen die

Medizeer" genannt wird, in vielen Punkten für die Ausgestaltung der „Räuber" massgebend gewesen sein, so ist damit doch keine stoffliche Beeinflussung der „Räuber" durch „Julius-Kosmus" erwiesen. Bis zu welchem Grade der „Kosmus" selbst und die übrigen verlorenen dramatischen Jugendarbeiten Schillers von Leisewitz abhingen, lässt sich nicht mehr bestimmen; der Doppeltitel des „Kosmus" lässt vermuten, dass Schiller nicht denselben, wohl aber einen ähnlichen Stoff aus der Familiengeschichte der Medizeer behandelte, auf die ihn Leisewitzens Drama geführt haben wird. Der Vorname des Franz Moor stammt aus der ersten Vorlage (vgl. Minor I, 138 f.).

Über das Verhältnis des Stoffes des „Julius" und der „Räuber" mag noch folgendes gesagt werden.

Die erschütternde Tragik des Brudermordes, der Leisewitzens Drama seine Hauptwirkung verdankt, ist keiner Zeit fremd geblieben. Kain und Abel, Eteokles und Polyneikes, Atreus und Thyestes sind uralte Vorbilder für zahlreiche feindliche Brüderpaare, wie sie besonders in der englischen, französischen, aber auch in der deutschen Litteratur des 18. Jahrhunderts erscheinen. Sehen wir von den vielen Darstellungen der Kain-Abeltragödie ab (Klopstock, Gessner, Maler Müller), so tritt nach Weisses „Sophie" und den Bewerbern beim Hamburger Preisausschreiben die Darstellung des Motivs der feindlichen Brüder vor allem in Schillers Dramen stark hervor. Da wir uns hier nur mit Schillers Jugenddramen beschäftigen, wenden wir mit Übergehung der „Braut von Messina" unsere Aufmerksamkeit vorzüglich den „Räubern" zu.

Auch in den „Räubern" findet sich das feindliche Brüderpaar, aber unter ganz anderen Verhältnissen

als im „Julius". Vor allem ist zu sagen, dass der Streit der Brüder in seiner Begründung, Entwicklung und Katastrophe nicht der Grundgedanke des ganzen Dramas ist, wie bei Leisewitz. Vielmehr handelt es sich hier darum „das Gemälde einer verirrten grossen Seele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren" dem Publikum vorzuführen, einer Seele, die durch „zügelloses Feuer und schlechte Kameradschaft" verdorben und von Laster zu Laster gerissen wird, „bis er zuletzt an der Spitze einer Mordbrennerbande stand, Greuel auf Greuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweifelung — doch erhaben und ehrwürdig, gross und majestätisch im Unglück und durch Unglück gebessert" zum Fürtrefflichen zurückgeführt wird. (Aus Schillers Vorrede zur 1. Aufführung am 13. Januar 1782.) Dieses Motiv und seine äussere Einkleidung entnahm Schiller in fast allen wesentlichen Zügen einer Erzählung seines Landsmannes Schubart. Sie führte den Titel: „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" und erschien 1775 im „Schwäbischen Magazin". Schubart selbst hatte den Wunsch ausgesprochen, ein Genie möchte den Stoff dieser Geschichte dramatisch gestalten. Schiller griff diesen Gedanken auf, modelte den Stoff für seine Zwecke in genialer Weise um, änderte und erweiterte — besonders das Räubermotiv ist Schillers Erfindung — und schuf so die „Räuber". Erst als der Dichter das Motiv durchgearbeitet und in grossen Zügen festgelegt hatte, wird der Einfluss des „Julius-Kosmus" sich bemerkbar gemacht haben. Dies kann dann aber nur noch in Einzelheiten geschehen sein, etwa in der Charakteristik einzelner Personen, in der Begründung der Handlungen, in der Ausgestaltung

einzelner Scenen, in formaler und sprachlicher Hinsicht u. s. w. Auf diese Punkte werden wir also unsere besondere Aufmerksamkeit zu richten haben. Dasselbe gilt, in noch höherem Grade, von den übrigen Dramen Schillers, bei denen von stofflicher Beeinflussung überhaupt keine Rede sein kann.

Endlich sei uns, bevor wir zum Einzelnen übergehen, noch eine allgemeine Bemerkung gestattet. Es werden uns Stellen in Schillers Dramen begegnen, die eine Entlehnung oder doch stark von dem Vorbild der Dichtung beeinflusst zu sein scheinen, und in Wirklichkeit originale, wenigstens selbstgeprägte Gedanken des Dichters sind. Eine zuverlässige Entscheidung ist dabei nicht immer möglich; jedenfalls aber werden wir uns stets vor Augen halten müssen, dass die Schilderung gleicher und ähnlicher Verhältnisse und Zustände naturgemäss gleiche und ähnliche Gedanken hervorrufen, besonders Gedanken über Fragen und Ansichten, die zur Zeit des Dichters allgemein verbreitet waren. Vor allem gilt dies von der Sturm- und Drangperiode, in der überreizte Sehnsucht nach der Natur, wilder Thatendrang, schwärmerische Sentimentalität, Tyrannenhass, gebieterisches Verlangen nach individueller Freiheit und Originalität: kurz, die wichtigsten Fragen des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens nicht nur allgemein lebhaft besprochen wurden, sondern auch in litterarischen Werken aller Art hundertfach ihren Ausdruck fanden. Ferner aber ist von den dramatischen Schöpfungen dieser Zeit zu sagen, dass sie fast alle mehr oder weniger, teils bewusst, teils unbewusst, ein grosses, gemeinsames Vorbild hatten: Shakespeare. Zweifellos sind manche Gedanken und Wendungen, die sich ganz ähnlich bei Dramatikern dieser Zeit finden, nicht auf gegenseitige

Abhängigkeit, sondern auf den grossen englischen Dramatiker als gemeinsame Quelle zurückzuführen. Ähnliches gilt von Rousseau, Klopstock u. a. Demgemäss haben wir bei unserer Untersuchung wiederholt ein non liquet allzu kühnen Annahmen von Entlehnung oder Beeinflussung vorgezogen.

Will man Franz und Guido zusammenstellen, so ist es nur ein Grundzug der beiden Charaktere, der uns hierzu berechtigen könnte: das willenskräftige Verfolgen ihrer Pläne ohne Rücksicht auf den Bruder; die Triebfeder, Mittel, Ziele und Erfolge ihres Vorgehens sind ganz verschieden. Hier teuflischer Hass, der mit den verworfensten Mitteln arbeitet, um seine tierischen und despotischen Gelüste zu befriedigen, und zuletzt durch Selbstmord endet, dort wild-rauhe Ehrlichkeit, die in leidenschaftlicher Verblendung das Leben eines Bruders einem starren Ehrbegriff opfert, um endlich reuevoll die That zu sühnen. Die Gestalt des Franz ist vielmehr aus Shakespeares Richard III. erwachsen (erwähnt von Moser V, 1), viele Züge erinnern an Klingers Guelfo. Hinsichtlich ihrer Stellung im Drama haben Franz und Guido nur das gemein, dass sie einen Bruder neben sich haben, der vom Vater mehr geliebt wird und ihnen in ihren Plänen hinderlich ist. Noch weniger sind wir berechtigt Karl und Julius zu vergleichen; denn eine grosse Seele, die aus den tiefsten Verirrungen sich zur Einsicht durchkämpft, dürfen wir nicht mit einem verliebten träumerischen Schwärmer auf eine Stufe stellen. Und doch fühlen wir einen Hauch durch Karl Moor wehen, den wir im „Julius“ schon gespürt haben. Karl ist aus Guido und Julius zu einer Person verschmolzen. Karl Moor weist viele Züge des Julius

auf, aber sie sind von Guidos Feuer durchloht, er übernimmt andererseits oft die Rolle Guidos (mehr noch des Klingerschen Guelfo), führt sie aber mit der ganzen Empfindlichkeit des Julius durch. Diese Zwitternatur — man könnte sie eine Götz-Werthernatur nennen — wird geeint durch einen edlen, unverdorbenen Kern, eine grosse Seele, die trotz aller Irrungen in ihrem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewusst ist. Den Charakter Karls im einzelnen in Julius' und Guidos Wesen zu zerlegen, ist kaum möglich; wir sind hierzu auch nicht berechtigt, da Schiller sich gewiss nicht einer Verschmelzung der beiden Leisewitz'schen Brüder bewusst war. Einzelheiten, die uns für diesen Verzicht in etwa entschädigen, behalten wir einem späteren Teile unserer Untersuchung vor. (Vgl. S. 56 f.)

Mit Wahrscheinlichkeit aber dürfen wir annehmen, dass Schiller in der Zeichnung des alten Moor beeinflusst war von Leisewitzens Constantin. Ein solcher Einfluss ist um so glaublicher als das Los der Väter viele gemeinsame Züge aufweist. In beiden paart sich innige Liebe zu ihren Kindern mit schmerzlicher Trauer um das traurige Los ihres Stammes; beide sind zu schwach, durch entscheidendes Eingreifen in die Entwicklung der Verhältnisse den ungesunden Zuständen ein Ende zu machen. Unsere Annahme wird gestützt durch einige Parallelstellen:

J. v. T. V, 6. „Guido, Guido, dacht' ich es, du würdest mir zwei Söhne rauben, als die Hebamme zu mir sprach: Herr, Ihnen ist ein Sohn geboren, und dich zum ersten Male auf meine Hände legte?"

R. I, 1. „Stille! o stille! da ihn die Wehmutter mir brachte, hub ich ihn gen Himmel und rief: Bin ich nicht ein glücklicher Mann?"

J. v. T. V, 2. „Da liegen nun meine angenehmen Entwürfe! — In deinen Kindern, dacht' ich, noch lange zu leben, das süsse väterliche Band, dacht' ich, wird immer eine Generation mit der anderen, und mich mit einer späteren Nachwelt verbinden."

R. I, 1. „O — meine Aussichten! Meine goldenen Träume! (V, 2.) Ein gepriesener Vater ging ich einher unter den Vätern der Menschen. Schön um mich blühten meine Kinder voll Hoffnung."

J. v. T. V, 2. „Kinderlos, unbeweint werd' ich sterben. Wer wird mich beklagen? — Ein Fremder drückt mir gleichglütig die Augen zu . . ."

R. V, 2. „Weh mir! Sterben in den Armen eines Fremdlings — Kein Sohn mehr — Kein Sohn mehr, der mir die Augen zudrücken könnte."

Die Rolle des Vaters, der durch das Unglück seiner Kinder in Leid und Jammer versenkt wird, kehrt noch einigemal in Schillers Jugenddramen wieder. Verrina (Lessings Odoardo) und der Musiker Miller sind bis zu einem gewissen Grade Leidensgenossen des Fürsten Constantin und des Grafen Moor. Aber wir treten mit ihnen in einen ganz andern Kreis der Gesellschaft, sie gehören dem bürgerlichen Stande an. Das Unglück ihrer Kinder ist wesentlich anderer Art. Demgemäss kann bei ihnen auch von einem Einfluss Leisewitzischer Personen nicht die Rede sein. Zwar hat schon Kutschera (S. 96) die Worte Constantins (V, 7): „Ein Lied will ich aus dem ganzen Jammer machen, und das soll mir Blanka um Mitternacht singen" mit Millers Worten verglichen (V, 1): „Ich setze die Geschichte deines Grams auf die Laute, singe dann ein Lied von der Tochter, die ihren Vater

zu ehren, ihr Herz zerriss." Aber mag man auch zugeben, dass Schiller diese Wendung dem „Julius" verdankt, so ist doch sicher die gerade dem Musiker Miller trefflich entsprechende Verwertung des Gedankens Schillers Eigentum; übrigens ist der Inhalt der Wendung durchaus nicht vollständig gleich[1]).

Das Verhältnis des Fürsten Constantin zu seinen Kindern erscheint fast in umgekehrter Form in „Don Karlos". Wie dort der Vater das Herz seines Sohnes, so sucht hier der Sohn das Herz des Vaters zu gewinnen, eines Vaters, den man mit Recht den Menschenfeind auf dem Throne genannt hat. Dem entsprechend würden wir uns nicht wundern, wenn Karlos uns bisweilen an Constantin erinnerte, freilich nur da, wo es sich um das Verhältnis von Vater und Sohn handelt. Aber von einem solchen Einfluss ist nichts zu bemerken; wenn Constantin seiner Freude über die Umarmung der versöhnten Kinder mit den Worten Ausdruck giebt (III, 2): „Die Wollust hab' ich lange nicht gehabt", so erinnert uns dies freilich an Karlos' Worte (II, 2):

„O süsser Tag! — Die Wonne dieses Kusses
War Ihrem Kinde lange nicht gegönnt".

Natürlich ist damit aber nicht bewiesen, dass Schiller diese Worte in Erinnerung an jene Stelle des „Julius" niederschrieb, obwohl sich hierfür vielleicht anführen liesse, dass Karlos nicht so sprechen kann, da er bisher seinen Vater nur gesehen, wenn ihm für ein Vergehen Bestrafung angekündigt wurde.

Wenden wir uns zu den Frauencharakteren. Blanka und Amalia weisen manche verwandte Züge

---

1) Vgl. Otto Ludwig, Erbförster V, 8. „Dafür kauft euch eine Leierorgel. Damit zieht auf den Märkten umher und singt von dem alten Mordkerl, der sein Kind erschoss."

auf. Beiden versagt ein hartes Schicksal die Vereinigung mit dem Geliebten, der ihr Herz mit der ganzen Glut einer leidenschaftlich-innigen Jugendliebe erfüllt, freilich mit dem Unterschiede, dass Blanka sich zur Trennung von Julius durch ihr Gelübde verpflichtet hält, Amalia hingegen sich ganz dem Drange ihres Herzens hingiebt und nur durch feindliche Einwirkung von aussen verhindert wird, dem Geliebten ganz anzugehören. Erst dem verkleideten Karl Moor gegenüber (IV, 4) droht auch ihr Inneres Karl untreu zu werden. Sie weist jedoch diese Anwandlung zurück, mit den Worten: „Meine Seele hat nicht Raum für zwei Gottheiten, und ich bin ein sterbliches Mädchen“ und spricht damit denselben Grundzug ihres Herzens aus, der Blanka die Worte abnötigt (II, 2): „Ich hab' ein enges Herz. Liebe zu Ihnen und dem Himmel kann es nicht zugleich fassen.“ Gemeinsam ist ferner Blanka und Amalien die schwärmerische Erinnerung an die seligen Stunden, die sie an der Seite des Geliebten genossen: für Blanka ist der Mond [1]) nur der Zeuge des ersten Kusses, „eines nie zu raubenden Andenkens meiner Liebe“ (III, 7), Amalia schwelgt in den seligsten Erinnerungen, wenn sie den Schauplatz ihres entschwundenen Glückes durchwandert: (IV, 4) „hier, hier lag er an meinem Halse, brannte sein Mund auf dem meinen . . .“ Blanka versetzt sich in ihrer schwärmerischen Phantasie mit ihrem Geliebten (II, 3) „unter die asiatischen Palmen oder die nordischen Tannen“; Amalia begleitet ihren Karl (IV, 4) „durch ungebahnte sandige Wüsten“, ihre Liebe wiegt ihn in Stürmen ein, wenn „nordischer

---

1) Der Mondkultus bei Leisewitz erinnert an die Göttinger Dichter.

Schnee und stürmischer Hagel um seine Schläfen regnet". Blanka eilt aus ihrer Zelle zum Geliebten, Amalia aus dem Schlosse ihrer Väter in Karls Arme. Alle diese Züge rechtfertigen zweifellos unsere Behauptung, dass Blanka auf Amaliens Charakteristik von Einfluss gewesen ist, diesen Einfluss im einzelnen zu bestimmen, ist nicht möglich, besonders da uns keine wörtlichen Entlehnungen einen festen Anhaltspunkt bieten.

Zu derselben Entscheidung führt eine Vergleichung Blankas und Leonorens. Gewiss trägt Leonore einige Züge Blankas, mögen die äusseren Verhältnisse noch so sehr verschieden sein. Wieder hören wir die vorhin (S. 35) angeführten Worte Blanka-Amiliens, wenn Leonore ausruft (IV, 14): „Das Herz eines Menschen, und wär' auch selbst Fiesko der Mensch, ist zu eng für zwei allmächtige Götter." In der 3. Scene des 3. Aktes ist Leonore entschlossen, das Andenken ihres Gemahls aus ihrem Herzen zu vertilgen, gerade wie Blanka, wenn auch aus anderen Gründen; sie stellt ihrem Manne „die letzten überbliebenen Pfänder" zurück, damit diese Andenken ihrer kranken Einbildung keinen Schaden thun. Wir erinnern uns, wenn wir dies lesen, an Blanka, die dem Geliebten sein Bild mit den Worten zurückgiebt (II, 2): „Da nehmen Sie Ihr Bildnis zurück — es ist das Einzige, was mir von unserer Liebe noch übrig ist." Und wenn endlich Schiller die von glühender Leidenschaft berauschte Leonore unter den mordenden Rebellen durch Genuas Strassen eilen lässt, um dem geliebten Gemahl nahe zu sein, so ist dies im letzten Grunde nichts anders als die den veränderten Verhältnissen angepasste Flucht Blankas aus dem Kloster oder Amaliens Entweichen in die Schlupfwinkel der Räuber. Aber alle

diese wiederkehrenden Gedanken und Motive sind von Schiller durch eigenes dichterisches Schaffen verarbeitet und seinen besonderen Zwecken gefügig gemacht worden, so dass wir nicht von Entlehnungen, sondern höchstens von — vielleicht unbewussten — Anlehnungen an Leisewitzens Drama reden dürfen.

Mit etwas grösserer Sicherheit dürfen wir an einen unmittelbaren Einfluss Leisewitzens denken, wenn Luise vergeblich Ferdinand im Gebete zu vergessen sucht. Der Gedanke, Luise bei ihrem ersten Auftreten aus der Kirche kommen zu lassen, war dem Dichter jedenfalls nicht mit einer gewissen Notwendigkeit aus der Anlage seines Planes erwachsen. Es ist wohl glaublich, dass er sich hier an Blanka erinnerte, die im Kampfe mit ihrem Gelübde und dem Drange ihres Herzens in die Worte ausbricht (III, 6): „Ich kann nicht weiter, meine Andacht ist Sünde. Julius! immer um den dritten Gedanken dein Bild." Es ist dieselbe Klage, die wir aus Luisens Munde hören (I, 3): „Ich hab' keine Andacht mehr, Vater — der Himmel und Ferdinand reissen an meiner blutenden Seele." Jedenfalls liegt dieser Vergleich viel näher, als der Vergleich mit der ähnlichen Scene der „Emilia Galotti" (II, 6), schon wegen des Wortlautes; besonders aber, weil Emilia noch nicht das Bild eines Geliebten im Herzen trägt, das ihre Andacht stören könnte, sondern nur durch die Zuflüsterungen des Prinzen in ihrem Gebete beunruhigt wird. Die innere Verwandtschaft Blankas und Luisens zeigt sich auch deutlich in den Worten Blankas (II, 2): „Leben Sie ewig wohl. Ich kenne Ihr Herz, Prinz, machen Sie bald ein anderes Mädchen dadurch glücklich — ich will für Sie und Ihre Gattin beten . . . Für mich will ich um Vergessenheit beten — Leben Sie wohl." Wir

dürfen wohl behaupten, dass Schiller diese Stelle des „Julius“ — den er fast auswendig wusste — zum Vorbild gedient hat für die ganz ähnlichen Worte Luisens (III, 4): „Du hast ein Herz, lieber Walter. Ich kenne es. — Warm wie das Leben ist deine Liebe. . . . Schenke sie einer Edeln und Würdigeren. . . . Mich sollst du nicht mehr sehen — Das eitle betrogene Mädchen verweine seinen Gram in seinen einsamen Mauern, um seine Thränen wird sich niemand bekümmern. . . . Leben Sie wohl, Herr von Walter“. Die „einsamen Mauern“, in denen Luise ihren Gram ausweinen will, weisen deutlich auf die Klosterzelle, in der Blanka „ihre Liebe in Gebeten und Seufzern ausgehaucht“ hat. Nicht, als wenn Schiller eine Anleihe bei Leisewitz hätte machen müssen, um einen solchen Gedanken in eine würdige Form zu giessen, das sei fern! aber die teils wörtlichen Anklänge beweisen zur Genüge, dass der jugendliche Dichter hier unter dem Banne des bewunderten Vorbildes stand.

Die Cäciliarolle hat in Schillers Jugenddramen keine Vertretung gefunden. Wenn Kutschera (S. 95) „die Verwandtschaft der weiblichen Figuren Amalia, Leonore, Luise mit Blanka herausfühlt“, so hat ihm unsere Untersuchung Recht gegeben. Wenn er aber diese innere Verwandtschaft auch auf Cäcilia ausdehnt, so müssen wir dem widersprechen. Beweise gibt Kutschera nicht; man wird vergebens nach ihnen suchen. Vielleicht ist er dadurch zu seiner Ansicht gekommen, dass Cäcilias Verhältnis dem Fürsten gegenüber in etwa an Amalia und den alten Moor erinnert; eine Verwandtschaft der beiden Frauen wird aber hierdurch nicht erwiesen.

Auch eine Verwandtschaft des Fiesko und Julius glaubt Kutschera (S. 95) annehmen zu müssen, ohne

Belege dafür beizubringen. Wir haben vergeblich nach Gründen gesucht, die eine solche Annahme stützen könnten. Eher liesse sich beweisen, dass Fiesko in schroffem Gegensatz zu Julius steht, nicht nur in Äusserlichkeiten. Fiesko hat keinem feindlichen Geschick die Geliebte abzuringen; längst ist er in ihrem Besitze, droht denselben sogar in sorgloser Lebensfreude zu verscherzen. Mit freudigem Eifer, dem ein gut Teil Leichtsinn beigemischt ist, spinnt er keck die Fäden eines politischen Intriguenspiels, das ihn jeden Augenblick in Gefahr und Tod stürzen kann. Er fühlt sich wohl im Kreise der Damen, bei prunkvollen Festlichkeiten, er erfreut sich am Pharao, am prächtigen Feuerwerk und den Tollheiten seines Harlekins. Rauschende Musik, lustiger Tanz und „Ströme kyprischen Nektars" dürfen nicht fehlen, wenn Fiesko sich freuen will. Das ist nicht der weichliche Schwärmer, der „wie ein liebekrankes Mädchen" umherirrt, dessen grösstes Vergnügen von Kindsbeinen an ist, in der Einsamkeit zu träumen, der um seiner Geliebten willen sein „Leben Jahre lang in dem tiefsten Kerker hinziehen" möchte. Eine Fieskonatur ist nicht geschaffen, Plato zu lesen und mit Syllogismen zu fechten. Er widersteht dem innigen Flehen seiner Gattin „in den Staub zu werfen all diese prahlenden Nichts" und „in romantischen Fluren ganz der Liebe zu leben", während Julius „ein verborgenes Leben so begierig sucht, als die Liebe ein dunkles Myrtengebüsch". Gerade der Grundzug in Fieskos Charakter, der brennende Ehrgeiz, der ihm lockende Bilder von Macht und Herrlichkeit vorspiegelt, fehlt ja Julius durchaus. Es bedarf dies nach dem Gesagten gar keines Beweises; wir begnügen uns, Julius' Worte hier in Erinnerung zu rufen, die er an sich selbst richtet

(I, 1): „. . . verbirg dich mit ihr in einem Winkel der Erde. Wirf deinen Purpur ab, und lass ihn den ersten Narren aufnehmen, der ihn findet". Und Fiesko? Ihm ruft sein bester Freund, Verrina, der unbeugsame Republikaner, dieselben Worte zu (V, 16): „Wirf diesen Purpur weg", unter Thränen beschwört er ihn, zu seinen Füssen liegend: „Wirf diesen Purpur weg" — einen Fiesko trennt selbst der Tod nicht vom Fürstenpurpur, denn „das Blut der Fiesker fliesst nur unter dem Purpur gesund". Ein weit Geringerer als Schiller hätte eingesehen, dass Julius keine Züge für Fiesko abgeben konnte. Hat sich Kutschera durch vorübergehende Einzelheiten täuschen lassen? Es ist wahr, Fiesko spricht zuweilen Worte, die fast eines Julius würdig wären (I, 6). „Leben heisst träumen; weise sein, heisst angenehm träumen. Kann man das besser unter den Donnern des Throns, wo die Räder der Regierung ewig ins gellende Ohr krachen, als am Busen eines schmachtenden Weibes? Gianettino Doria mag über Genua herrschen, Fiesko wird lieben." Und in der folgenden Scene: „Ist es denn eine Wollust, der Fuss des trägen, vielbeinigten Tiers Republik zu sein? . . . Staatsgeschäfte werden uns keine grauen Haare mehr machen". Aber diese Worte fliessen ja nicht aus dem Innersten Fieskos, sie sind nur der vorübergehende Ausklang des triumphierenden Frohlockens, in das ihn der Sieg über Julias Herz versetzt hat. Die Entwicklung der Handlung straft seine Worte Lügen; der ganze Rausch ist verflogen, wenn der Ehrgeiz seine Rechte geltend macht.

Um so klarer spiegelt sich Julius' Bild in Ferdinand wieder.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst Ferdinands Lage. Er liebt ein Mädchen, das seinem Stande in

den Augen der Gesellschaft nicht entspricht und stösst deshalb mit seiner Liebe auf den heftigen Widerstand des Vaters, der ihn zu einer anderen Heirat zwingen will. Diesen Schwierigkeiten bietet Ferdinand Trotz und stürzt dadurch sich und die Geliebte ins Unglück. Das erinnert vielfach an die Grundzüge der Handlung des „Julius von Tarent“; daneben erscheinen aber auch bedeutende Abweichungen: das Hindernis der Liebe, der Charakter des Vaters, die Katastrophe usw. Diese Verschiedenheiten erstrecken sich auch auf den Charakter des Helden. Ferdinand ist dem Julius an entschlossener Thatkraft weit überlegen; er lässt nichts unversucht, während Julius sich erst zum Handeln aufrafft, als er zum Äussersten gezwungen wird. Aber manche verwandte Züge sind doch nicht zu verkennen. Wir finden bei Ferdinand dieselbe leidenschaftliche Liebe, die Julius' Herz erfüllt, die gleiche Begeisterung, die sich zu Allem stark fühlt, dieselben schwärmerischen Übertreibungen und idyllischen Zukunftsträume, dieselbe Verachtung der eigenen Stellung und der Standespflichten in Fragen des Herzens: mit einem Worte: Julius' innerstes Wesen ist in Ferdinand — nicht wiederholt, nicht abgemalt, sondern in neuer Prägung und neuen Farben ausgegossen. Die Richtigkeit unserer Behauptung kann durch einige Parallelstellen erhärtet werden:

J. v. T. II, 1. „Was ist älter, die Regel der Natur oder die Regel des Augustin?“

K. u. L. I, 4. „Ich bin ein Edelmann — Lass doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist, als der Riss zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann?“

J. v. T. II, 5. „Red' ich unvernünftig? — Gut, der Himmel und Ihr Mädchen vergeben es Ihnen, wenn Sie in ähnlichen Umständen vernünftig reden!"

K. u. L. I, 4. „Wenn ich bei dir bin, zerschmilzt meine Vernunft in einen Blick — in einen Traum von dir, und du hast noch eine Klugheit neben deiner Liebe? — Schäme dich! Jeder Augenblick, den du an diesen Kummer verlorst, war deinem Jüngling gestohlen."

J. v. T. II, 5. „Ist denn Tarent der Erdkreis, und ausser ihm Unding? — Die Welt ist mein Vaterland" u. s. w.

K. u. L. III, 4. „Wird dieses Aug' nicht eben so schmelzend funkeln, ob es im Rhein oder in der Elbe sich spiegelt, oder im baltischen Meer? Mein Vaterland ist, wo mich Luise liebt" u. s. w.

J. v. T. II, 2. „Jetzt fühl' ich meine ganze Stärke, in meinen Gebeinen ist Mark für Jahrhunderte."(vgl. S. 11.)

K. u. L. III, 5. „Ein Lächeln meiner Luise ist Stoff für Jahrhunderte." [1])

Durch diese Vergleiche wird die innere Verwandtschaft Julius' und Ferdinands sicher gestellt; doch ist es fraglich, ob oder bis zu welchem Grade eine bewusste Übertragung Leisewitzscher Gedanken oder gar Worte hieraus gefolgert werden darf. Wörtliche Anklänge fehlen ja nicht, und die Lebhaftigkeit der Worte: Ist denn Tarent u. s. w. und: Wird dieses Aug' u. s. w. ist hier wie dort durch die Umwandlung des Gedankens in eine rhetorische Frage trefflich zum

1) In der ersten Fassung des „Don Karlos" heisst es: „In meinem Mark ist Ewigkeit".

Ausdruck gekommen. Aber das Gefühl des Weltbürgertums, dieses jede natürliche und politische Scheidewand niederreissende Bewusstsein von einer allgemeinen Menschenfamilie, das besonders in Herders „Stimmen der Völker“ und „Ideen“ seinen Ausdruck fand, war fast Allgemeingut der damaligen Zeit; es darf uns nicht auffallen, wenn mehrere zeitgenössische Stimmen solche Zeitströmungen in Dichtwerken zum Ausdruck bringen. Den begeisterten Liebèsausbrüchen vollends, die sich hier wie dort in ganz ähnlicher Weise vorfinden, ist noch weniger Bedeutung beizumessen; alle Jahrhunderte haben solche Blüten eines seligen Liebesrausches gezeitigt, sie sind heute noch nicht ausgestorben.

Von Karlos hat Schiller selbst gesagt (vgl. S. 10 f.), er habe von Shakespeares Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leisewitzens Julius, den Puls von ihm selbst. Diese Worte werden durch einen Vergleich des Karlos und Julius bestätigt.

Die Lage der beiden Herrschersöhne weist viele Ähnlichkeiten auf. Den einen wie den andern durchrast eine Leidenschaft, die Roms Gesetze verdammen, die aber ursprünglich ihr Recht und ihr Eigentum war. Sowohl Blanka als die Königin erwidern dieselbe, unterwerfen sich aber der Pflicht und der trennenden Notwendigkeit. Wie Aspermonte, der insgeheim seinen Unterhalt an dem Fürstenhofe bezahlt, den Julius, so verweist Posa, der kein Fürstendiener sein kann, den Karlos auf seine höheren Pflichten, deren Erfüllung das Gesetz, das Wohl des Vaterlandes, der Fürstenberuf fordern, kurz: Blut und Nerven haben sie gemeinsam. Aber ganz anders führt Karlos die Rolle durch, die ihm das Schicksal zu spielen bestimmt. Nur in den fünf ersten Scenen des ersten

Aktes nimmt Karlos vorübergehend Julius' Züge an. Man vgl.[1]):

J. v. T. II, 2. „Um deinetwegen wollt' ich ja mein Leben Jahre lang in dem tiefsten Kerker hinziehen, in den von dem erfreulichen Lichte nur so viele Strahlen fielen, als hinreichten, dein Gesicht zu erleuchten“ u. s. w.

Don K. I, 5. „Ein Augenblick, gelebt im Paradiese
Wird nicht zu teuer mit dem Tod gebüsst.“

J. v. T. III, 5. „Sie könnten mir den unsterblichen Ruhm anbieten, der die Unermesslichkeit zu Schranken und die Sterne zu Gefährten hat; — ich gehe mit Blanka.“

Don K. I, 5. Was unter dieser Sonne kann es geben,
Das ich nicht hinzuopfern eilen will,
Wenn Sie es wünschen?“

Aber Posas Vorstellungen und vor allem der Wille der Königin vermag über Karlos so viel, dass er seine Liebe niederzwingt und sich dem Glücke seiner Unterthanen widmen will. Zu diesem Entschluss hätte er sich nimmermehr aufgerafft, wenn er eine Juliusnatur wäre. Nein! in seinem Herzen lodert die heilige Flamme der Begeisterung für alles Grosse und Edle; in süsser Trunkenheit hofft er „der Schöpfer eines neuen goldnen Alters“ in seinem Reich zu werden. Als er noch des schlaffen Julius Bahn zu wandeln droht, ruft er die Worte aus (I, 5):

„O Königin, dass ich gerungen habe,
Gerungen, wie kein Sterblicher noch rang,

1) Es ist kaum nötig, zu bemerken, dass wir durch diese Stellen keinerlei Entlehnung, sondern nur ganz allgemein die Verwandtschaft Julius' und des Karlos der ersten Scenen beweisen wollen.

Ist Gott mein Zeuge — Königin, umsonst!
Hin ist mein Heldenmut. Ich unterliege."

Aber selbst diese Worte zeigen schon den grossen Unterschied zwischen Karlos und Julius. Karlos hat gerungen mit seiner Liebe wie ein Held; wir fühlen sofort: ein solcher Held muss siegen. Und er siegt. Die Freigeisterei der Leidenschaft wird verworfen. Während Julius seinen Worten: „Wirf deinen Purpur ab!" die Wirklichkeit folgen lässt, genügt bei Karlos die ernste, liebevolle Mahnung der Geliebten-Mutter, um den strauchelnden Helden wieder aufzurichten (I, 5):

„Wie gross sind Sie, o Himmlische! — Ja! Alles,
Was Sie verlangen, will ich thun. — Es sei!"

Jetzt schlägt sein Herz nur noch für seine feurig-idealen Herrscherpläne; ihnen gehört sein ganzes Wirken, ihnen gilt jetzt jeder Schlag seines edlen Herzens. Und als er so sein fluchwürdiges Verlangen zu Boden gerungen hat, und er ausser der Königin den Freund auf seiner Seite weiss, da entringt sich seiner Brust der jubelnde Triumphruf:

„Ich fürchte nichts mehr, — Arm in Arm mit dir
So fordr' ich mein Jahrhundert in die Schranken."

Das ist der Puls, den Schillers Adel seinem Helden gab; ihm gegenüber treten Blut und Nerven, die dem Julius entlehnt sind, als ziemlich nebensächlich zurück. Doch müssen wir hervorheben, dass wir noch eine Empfindung, der Julius lebhaften Ausdruck giebt, wiederholt in Karlos' Worten wiederfinden. Man vgl.:

J. v. T. I, 1. „Ich habe ein Herz, und bin ein Fürst; das ist mein Unglück! — Wie soll ich meinen Hunger nach Empfindung stillen? . . . kein Fürst hatte jemals einen Freund. Ach! wer an der Brust eines



Freundes liegt, vergesse doch im Glück der Elenden nicht, und weihe guten Fürsten zuweilen eine Zähre".

Don K. I, 2. „Berede dich ich wär ein Waisenkind,
Das du am Thron mitleidig aufgelesen.
Ich weiss ja nicht, was Vater heisst — ich bin
Ein Königssohn"[1] . . .

„Du einz'ger Freund. Ich habe Niemand — Niemand —
Auf dieser grossen weiten Erde Niemand".

Don K. II, 2. „Mir graut
Vor dem Gedanken einsam und allein,
Auf einem Thron allein zu sein".

Don K. I, 9. „Nenn' mich Du.
Ich habe deines Gleichen stets beneidet
Um dieses Vorrecht der Vertraulichkeit . . .
Dir ist es Kleinigkeit, ich weiss — doch mir
Dem Königssohne ist es viel".

Eine Einwirkung des „Julius" in diesen inhaltlich verwandten Stellen zu sehen, ist nicht gerade durchaus nötig; die Prägung eines derartigen Jahrhunderte alten Gedankens kann man getrost als Schillers volles Eigentum ansehen, der am 10. Februar 1785 an Körner schrieb (Jonas I, 227): „Ich habe keine Seele hier, keine einzige, die die Leere meines Herzens füllte, keine Freundin, keinen Freund". Selbst wenn sich nachweisen liesse, dass Schiller an „Julius" gedacht hat, als er die von uns angeführten Worte schrieb, kann man überzeugt sein, dass erst die rein aus dem Inneren des dichterischen Planes erwachsende Notwendigkeit, nicht irgend eine Erinnerung Inhalt und Form des Gedankens ins Leben rief. Auch lässt sich schon aus dem Umstande, dass uns die Gründe

1) In der ersten Fassung: „Ich bin ein Fürstenknabe".

der misstrauischen Verbitterung des Königs ganz vorenthalten werden, ersehen, dass die Zeit Schillers keine besondere Begründung einer solchen Erscheinung verlangte; ein solches Fürstenlos war nach der Empfindung aller fast selbstverständlich.

Auch wenn der noch unentschlossene Karlos gerade wie Julius seiner Liebe Vaterland und Ruhm hintansetzt, darf diese Übereinstimmung nicht zu sehr ins Gewicht fallen. Schiller selbst — und ist Karlos nicht sein Abbild? — hat ähnliche Erfahrungen gemacht und ausgesprochen. Vgl. „Vorwurf an Laura“.

„Seit das Mädchen meinen Sinn beschworen,
Haben mich die Jünglinge verloren,
Freundlos irr' ich und allein.
Lausch' ich noch des Ruhmes Donnerglocken?
Reizt mich noch der Lorbeer in den Locken? . . .
Hüpfen noch bei Vaterlandes Namen
Meine Pulse lebend aus der Gruft?“

Viel zu einseitig ist u. E. Möller (vgl. die Litteraturangaben). Er hebt zwar gut die Verwandtschaft des noch unentschlossenen Karlos mit Julius hervor, scheint aber dabei zu vergessen, dass die vorübergehende Stimmung der Willenskraft und Pflichtgefühl ertötenden Leidenschaft des Infanten schon nach der 5. Scene des 1. Aktes seinem wahren Charakter weicht, während Julius sich nicht von ihr losmachen kann und dadurch seinen Untergang herbeiführt. In dem Bestreben, Karlos zu einem Julius zu stempeln, führt Möller zahlreiche Parallelstellen an, — zum Teil werden wir auf dieselben später zu sprechen kommen — von denen einige aus dem Zusammenhang gerissen und deshalb nicht beweiskräftig sind.

Durch unsere vergleichenden Erwägungen glauben wir den Einfluss klargelegt zu haben, den die Gestalten

des „Julius von Tarent“ auf Schiller in der Zeichnung der Charaktere ausgeübt haben. Derselbe ist nicht unbedeutend gewesen; er erstreckte sich auf die vier grossen Dramen, die Schillers Jugend zeitigte, in ziemlich gleichem Umfang. Aber Schiller war nicht nur der glühende Verehrer Leisewitzens, er war vor allem der genial schaffende Dichter seiner Zeit. Das Motiv des Brudermordes hatte schon viele Darstellungen erfahren; er wagte es, dasselbe mit dem des (versuchten) Vatermordes in den „Räubern“ zu verbinden und in demselben Drama die ganze Leidenschaft der menschlichen Seele zu malen, die sich — entsprechend den Zeitverhältnissen — gegen die bestehende Ordnung aufbäumt und voller Ekel gegen ein „tintenklecksendes Säkulum“ wie Götz ihre eigenen Wege wandelt. Die Ungerechtigkeiten der Tyrannen, die im „Fiesko“ noch auf fremdem Boden wüten, werden in „Kabale und Liebe“ auf vaterländischem Boden in ihrer vollen Abscheulichkeit und Gewaltthätigkeit — Schiller hatte sie selbst erfahren — erbarmungslos blossgelegt und gegeisselt. In „Don Karlos“ endlich, der nicht nur durch den Blankvers an Lessings Nathan erinnert, strahlt uns aus den ideal-schwungvollen Versen, dem begeisternd fortreissenden Klange der Rhythmen, der feierlich-edlen Sprache und den tieferhabenen Gedanken der ganze sittliche Heroismus entgegen, der des Dichters Seele adelte.

Es könnte kleinlich und zwecklos erscheinen, wollte man neben diesen überwiegenden originalen Elementen der Dichtungen Schillers nachweisen, wie ein minder bedeutendes Werk eines Vorgängers auch in der Sprache und dem Aufbau einzelner Scenen das Schaffen eines Dichterheroen beeinflusst hat. Der Vor-

wurf einer Verkleinerung Schillers liegt gar zu nahe. Und doch ist ein solcher Nachweis interessant und belehrend für das Werden der Schöpfungen Schillers in Einzelheiten; andererseits würde man Leisewitz nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, wollte man ohne eine solche Untersuchung seine Bedeutung in der Entwicklung unserer Litteratur festlegen. Die Ungerechtigkeit wäre um so grösser, als Leisewitzens dichterische Entwicklung nach der Vollendung des „Julius von Tarent“ zwar nicht ganz gehemmt wurde, aber doch der heutigen Zeit in keinen bedeutenden Schöpfungen ausgeprägt vorliegt. Das sind die Gründe, die uns berechtigen, auch in kleineren scenischen und sprachlichen Besonderheiten, in einzelnen Motiven und Wendungen einen etwaigen Einfluss Leisewitzens auf Schiller zu erweisen. Es ist aber klar, dass wir uns gerade bei einer solchen Untersuchung vor dem Fehler hüten müssen, jede mehr oder weniger ähnliche Stelle in den Dramen durch Annahme von Entlehnungen oder Reminiscenzen untereinander in Verbindung zu setzen. Vieles wird rein auf Zufall zurückzuführen sein; in anderen Fällen werden wir die Entscheidung dem subjektiven Ermessen anheim geben müssen. Nur mit diesem Vorbehalt geben wir im folgenden eine Übersicht der Stellen, die nach unserer Meinung in Frage kommen.

Ähnlichkeiten in der Ausführung einzelner Scenen können wir nur an zwei Stellen nachweisen.

In der 2. Scene des 2. Aktes des „Julius von Tarent“ hat Julius eine Unterredung mit Blanka, seiner Geliebten. Er fordert in stürmischer Erregung Erwiderung der früheren Liebe, ohne die inzwischen eingetretene Trennungsursache — Blanka ist Nonne geworden — gelten zu lassen. Blanka dagegen ist

entschlossen, wenn auch mit schwerem Herzen, ihrer Liebe zu entsagen und nimmt von Julius Abschied. Die innigsten Bitten und verlockendsten Ausmalungen zukünftigen Liebesglückes machen sie in ihrem Vorhaben nicht wankend, obwohl in ihrem Inneren die Leidenschaft noch mit alter Stärke fortglüht. Dies entgeht Julius nicht; er wird dadurch in dem Entschlusse bestärkt, seine Liebe gegen alle Welt zu verteidigen. Er küsst die Geliebte in feurigem Ungestüm und nimmt als Andenken an sie ihren Rosenkranz mit. Blanka wird ohnmächtig; erst als sie die Augen wieder geöffnet, eilt Julius von ihr.

Man vergleiche hiermit die 4. Scene des 3. Aktes von „Kabale und Liebe". Luise will der Liebe entsagen; die Rücksicht auf Ferdinands Los und seines Vaters drohenden Fluch machen ihr diesen Schritt zur Pflicht. In ganz ähnlicher Weise wie Julius entwickelt Ferdinand seine Gegengründe und malt die glückverheissende Zukunft in rosigen Farben aus. Luise widersteht ihm. Wörtliche Anklänge haben wir bei der vergleichenden Charakteristik (S. 37 f.) angeführt. Der Ausgang der Scene ist abweichend; während Julius an der Fortdauer von Blankas Liebe nicht zweifelt, taucht in Ferdinands Seele — ein nicht gerade glücklicher Einfall des Dichters — das Misstrauen auf.

Im „Fiesko" (IV, 14, 15.) sind die Rollen umgekehrt. Hier ist es Fiesko, der sich einem glücklichen, stillzufriedenen Liebesleben nicht hingeben will; denn er glaubt, die Pflicht, die freilich nur eine Selbsttäuschung seines Ehrgeizes ist, verbiete ihm, der Stimme des Herzens Gehör zu schenken. Die von beiden Seiten vorgebrachten Gründe sind im Einzelnen abweichend; der Ausgang der Scene aber erinnert

durchaus an die Scene des „Julius“. Wie Blanka fällt Leonore in Ohnmacht; Fiesko ruft: „Leonore! Rettet! um Gotteswillen! Rettet! Sie schlägt die Augen auf. — (Er springt entschlossen in die Höh’). Jetzt kommt“ u. s. w. Man vgl. J. v. T. II, 2. „Erst will ich diese göttlichen Augen wieder offen sehen. (Blanka schlägt die Augen auf.) Es ist genug — Äbtissin, ich danke Ihnen — so winselnd sehen Sie mich nicht wieder“. Bei Schiller fehlt die Erwähnung eines Andenkens, das Fiesko von Leonore nimmt. Es erklärt sich dies leicht daraus, dass Leonore nicht die Geliebte, sondern das Weib Fieskos ist und die Trennung des Gatten freiwillig erfolgt. Zwar findet sich im „Fiesko“ ein ähnlicher Zug: als Fiesko Julias Liebe errungen, erbittet und erhält er von ihr beim Abschied eine Silhouette zum Andenken; da aber die Scene sonst ganz verändert ist, darf hier an Leisewitzens Einwirkung nicht gedacht werden.

Wenn wir noch eine andere Scene des „Fiesko“ mit einem Auftritt des Leisewitzschen Dramas vergleichen, so geschieht dies in dem Bewusstsein, dass die Ähnlichkeit nicht eben gross ist. Indessen glauben wir trotz dieses Eingeständnisses nicht berechtigt zu sein, dem prüfenden Urteile anderer eine Vergleichung der beiden Auftritte vorzuenthalten.

Im „Julius“ (V, 6) hält der greise Fürst von Tarent Abrechnung mit seinem Sohne Guido. Er sieht zu seinem tiefsten Schmerze durch seinen Sohn alle Pläne und Hoffnungen zu nichte gemacht, an deren Verwirklichung er sein ganzes Leben hindurch gearbeitet hat. Eben hat er sich in den Traum eingewiegt, durch die Versöhnung seiner Kinder das letzte Hindernis aus dem Wege geräumt zu haben, das ihm den bevorstehenden Tod hätte verbittern

können. Da weckt ihn an der Schwelle des Grabes die grause Wirklichkeit des Brudermordes. Damit das Mass seines Jammers voll werde, muss er selbst den Sohn des Todes schuldig sprechen, aber „von meinen Händen, als ein Fürst, sollst du sterben“. An diese Scene werden wir lebhaft erinnert, wenn der altersgraue Doge von Genua (II, 13) seinen Neffen Gianettino zur Verantwortung zieht. „Du hast ein Gebäude umgerissen, das ich in einem halben Jahrhundert sorgsam zusammenfügte — das Mausoleum deines Oheims — seine einzige Pyramide — die Liebe der Genueser“. Mit unerbittlicher Strenge zeiht er ihn der Auflehnung gegen die Staatsgesetze; als Doge von Genua ist er ihr oberster Hüter und verpflichtet, den Empörer zu bestrafen, mag dieser auch sein eigener Neffe sein. Aber er vermag nicht, wie der Fürst von Tarent, seinen Worten die That folgen zu lassen. „Dank es meiner gottlosen Liebe, dass ich den Kopf des Empörers dem beleidigten Staate nicht — vom Blutgerüste zuwerfe“. Trotz des abweichenden Schlusses wird man anerkennen müssen, dass hier wie dort die erschütternde Tragik in den Familienverhältnissen und die herbe Strenge in der Gegenüberstellung des Schuldigen und des Richters einen gleich wirkungsvollen Ausdruck gefunden hat.

Möller (S. 10) glaubt noch weitere Einflüsse des „Julius“ im scenischen Aufbau des „Don Karlos“ nachweisen zu können. Hören wir ihn selbst: „In der ersten Fassung des ‚Karlos‘ (A) finden wir wie im ‚Julius‘ oft unvermittelte Abgänge und Auftritte. Wie bei Leisewitz Aspermonte beinahe in demselben Augenblick zu Guido tritt, in dem Julius ihn verlassen hat, verschwindet Domingo, um Posa auf der Bühne Platz zu machen. Aus der Scene des ‚Julius‘, in der das

Gefecht durch das Auftreten des Bischofs plötzlich unterbrochen wird, scheint Schiller gelernt zu haben; wenigstens erinnert an den ‚Julius' sehr die Art und Weise, wie die Königin den Streit zwischen Karlos und Alba schlichtet. In beiden Fällen hätte die eintretende Person, hier der Bischof, dort die Königin, kaum bühnenwirksamer eingeführt werden können". Wir glauben nicht, hierauf grossen Wert legen zu dürfen. Hat die Schlichtung des Streites im letzten Grunde doch nichts Gemeinsames, als dass hier wie dort der Streit zweier Personen durch das Dazwischentreten einer dritten geschlichtet wird. Dass hier die Schlichtung zu einer Versöhnung, dort nur zu einer aufschiebenden Trennung führt, dass hier die umstrittene Geliebte, dort der der Handlung ziemlich fernstehende Erzbischof dem Streite ein Ende macht, dass der Friede hier aus Liebe zur Vermittlerin, dort der Aufschub der Feindseligkeiten nur mit Mühe durch Erinnerung an den greisen Vater zustande kommt: soll all das nichts gelten?

Ähnliches gilt von folgendem Vergleiche Möllers (S. 11 f.). „Die qualvollste Unruhe treibt beide (nämlich Julius und Karlos) hin und her, und lässt ihnen selbst des Nachts keine Ruhe. ‚Wie ich im Vorsaale herumschwankte, hörte ich, dass meine Wachen vor der Thüre schnarchten. Ich habe nie einen Menschen so beneidet, als diese Trabanten!' gesteht Julius (I, 1). Ähnlich hat Karlos noch ‚um Mitternacht, wenn seine Wachen schliefen', gebetet, um Ruhe zu finden (I, 2)."

Aber ist es denn dasselbe, wenn Julius, von Liebe und phantastischen Befürchtungen gequält, Entwürfe schmiedend bei Nachtzeit umherschwankt und in süssen Träumen bis zum Anbruch der Morgenröte durch die Gärten wandelt, und wenn Karlos in heissem Seelen-

kampfe unter strömenden Thränen sich vor das Bild der Hochgebenedeiten hinwirft und um ein kindliches Herz fleht, die Kraft zur schuldigen Sohnesliebe dem Himmel abringt, ohne in seinem einsamen Jammer Erhörung zu finden? Es ist wahr, hier wie dort wird der schlafenden Wachen Erwähnung gethan, obwohl im „Karlos“ nur nebenbei, aber das beweist nicht, dass dieser Zug aus Leisewitz geflossen ist; Möller selbst führt ähnliche Züge aus Shakespeares „Julius Cäsar“ und Lessings „Miss Sara Sampson“ an. Kann nicht Schiller auch hieraus diesen Gedanken genommen haben, wenn er ihn denn durchaus aus fremder Quelle haben soll?

Für die Gespenstscene im letzten Akte des Don Karlos ist sicher eher Shakespeares „Hamlet“ als Vorbild anzunehmen, als die Eingangsscene des 5. Aktes des „Julius“, die übrigens als Gespenstscene sich nur in der Originalhandschrift findet; Leisewitz hat sie (wohl auf Thaers Brief vom 18. Juli hin; vgl. Kutschera S. 129) später gestrichen.

Auch die Klosterstürmung, die Spiegelberg in den „Räubern“ erzählt, lässt sich nicht auf Leisewitz zurückführen. Die ursprüngliche Fassung der „Räuber“ legt diesen Gedanken zwar nahe: Amalia hatte den Entschluss, ins Kloster zu flüchten — der in der jetzigen Fassung allein übrig geblieben ist — wirklich ausgeführt. Karls Bande stürmte das Kloster, um die Geliebte ihres Hauptmanns zurückzufordern; fürchterliche Drohungen verleihen ihren Wünschen Nachdruck. Das erinnert ja nun freilich an die 1. Scene des 2. Aktes des „Julius“. Genaues lässt sich jedoch bei der stark abweichenden Behandlung des Vorwurfs nicht erweisen. Stände uns das wahrscheinliche Mittelglied „Kosmus von Medizis“ zu Gebote, so liesse sich

vielleicht weiter kommen. Seit dem Erscheinen der „Pucelle“ Voltaires war die Schilderung einer Klosterstürmung in der deutschen Litteratur wiederholt verwertet worden; vgl. Minor I, 318. Auffällig wäre es also durchaus nicht, wenn zwei zeitgenössische Dichter unabhängig von einander eine solche Schilderung in einem Drama verwertet hätten.

Wie allgemein verbreitet in der Litteratur der damaligen Zeit das Motiv der unglücklichen Geliebten war, die im Kloster unter Thränen und Seufzern ihr Leben vertrauert, bedarf kaum eines Beweises. Es genügt die Erwähnung des „Siegwart“ von Schillers Landsmann Miller [1]). Gar nichts beweist es also für einen Einfluss Leisewitzens auf Schiller, wenn Amalia sich nach Blankas Los sehnend ausruft (III, 1): „Jetzt hat die betrogene Liebe ihre Freistatt gefunden — das Kloster — das Kreuz des Erlösers ist die Freistatt der betrogenen Liebe“, oder wenn Luise ein gleiches Schicksal andeutet (III, 4): „Das eitle betrogene Mädchen verweine seinen Gram in einsamen Mauern“. Vgl. die S. 12 angeführte Stelle aus dem Gedichte „An Fanny“.

Schon Petersen hat im „Freimütigen 1805 Nr. 220 S. 962 und nach ihm Boas in „Schillers Jugendjahre“ I, 143 folgende Stellen verglichen:

J. v. T. IV, 6. Aspermonte (schreit dem Leichnam ins Ohr): „Blanka, Blanka! (Springt auf.) Da er das nicht hört, wird er nie wieder hören“.

„Räuber“ V, 1. Schweizer: „Todt! was? todt?

1) Man vgl. die Anrede Blankas an den Mond (III, 7) mit folgender auffallend ähnlichen Stelle aus Millers (erst 1776—77 erschienenen) „Briefwechsel dreier akad. Freunde“: „Der Mond soll ewig Zeuge sein des ersten Kusses, und ich will ihn nimmer ansehn, ohn diesen Kuss zu fühlen“.

ohne mich todt? — Erlogen, sag' ich — Gebt Acht, wie hurtig er auf die Beine springt! (Rüttelt ihn.) Heh du! Es giebt einen Vater zu ermorden.

Grimm: Gib dir keine Müh! Er ist maustodt.

Schweizer: Ja! Er freut sich nicht. — Er ist maustodt".

Vgl. hierüber ausserdem Minor Z. f. d. Ph. XX, 65 und Kutschera S. 93, wo auf Shakespeares Heinrich VI, 3. Teil (II, 6) verwiesen wird:

Marwick: „Man höhnt dich, Clifford! fluche wie gewohnt.

Richard: Was! keinen Fluch? Schlecht steht es mit der Welt,
Hat Clifford kleinen Fluch für seine Freunde.
Nun weiss ich, er ist tot".

Ob Schiller unter Shakespeares unmittelbarem Einfluss steht, lässt sich nicht entscheiden. Übrigens bedient er sich im „Fiesko" einer sehr ähnlichen Wendung (II, 18). Hier will Bourgognino den vor sich hinstarrenden Verrina aufwecken: „Geduld, Ich hab' ein Wörtchen, das ihn rascher aufwecken soll, als des jüngsten Tages Posaunenruf . . . . Vater, wach' auf! Deine Bertha verzweifelt".

Leisewitz und Schiller haben bekanntlich im Gegensatz zu Klinger den unterdrückten, leidenden Bruder zum Helden ihres Dramas gemacht; wir würden also erwarten, dass Julius und Karl Moor sich entsprächen. Aber wir haben schon gezeigt (S. 31 f.), dass Karl Moor aus Julius und Guido zu einem neuen Dritten zusammengeflossen ist. So kann es kommen, dass Karls Jugendzeit ganz ähnlich geschildert wird, wie die Guidos. Man vgl.

J. v. T. I, 6. Als Guido noch ein Knabe war, immer im Spiele König sein wollte, und für die Bewunderung seiner Gespielen so gefährlich auf die Bäume und Felsen kletterte, dass sie ihn vor schwindelnder Angst kaum bewundern konnten, so dacht ich oft" u. s. w. „Räuber" I, 1. „Der feurige Geist, der in dem Buben lodert . . . dieser männliche Mut, der ihn auf den Wipfel hundertjähriger Eichen treibet und über Gräben und Pallissaden und reissende Flüsse jagt" u. s. w.

Mag Franz hier auch übertreiben, der Kern ist wahr.

Wie der Charakter der Brüderpaare bisweilen ganz vertauscht erscheint, zeigt besonders deutlich folgender Vergleich. Guido verwirft die Studien des Bruders, weil sie ihn verweichlichen. (I, 4) „Allein da steht der müssige Julius im Tempel des Nachruhms, bläst den Staub von der Bildsäule Alexanders, setzt einen neuen Firniss über die Nase des Cäsar . . . . . Wahrhaftig, er kann den ganzen Abend Leben und Thaten lesen, und doch die Nacht ruhig schlafen". Und Franz? Er schliesst seinen Zwecken entsprechend umgekehrt: Karls Guidonatur ist ihm eine Folge dessen, was Guido für die Ursache einer Juliusnatur hält (I, 1): „Ahnete mirs nicht. da er die Abenteuer des Julius Cäsar und Alexander Magnus und anderer stockfinsterer Heiden lieber las, als die Geschichte des bussfertigen Tobias?" Wenn andererseits Guido höhnt (I, 4): „Wer möchte nicht bersten, wenn er die unthätigen Knaben in ihren Sesseln von Weisheit triefen sieht" u. s. w., so stehen damit wiederum Karl Moors Worte ganz im Einklang (I, 2):

„Pfui! pfui über das schlappe Kastraten-Jahrhundert, zu nichts nütze, als die Thaten der Vorzeit

wiederzukäuen und die Helden des Altertums mit Kommentationen zu schinden und zu verhunzen mit Trauerspielen", und manche ähnliche Stellen.

Dies alles sind Züge und Wendungen, die an einander anklingen, aber in ganz verschiedenen, teils geradezu entgegengesetzten Situationen Verwendung gefunden haben, weshalb wir ihnen bei der vergleichenden Charakteristik der Personen keinen Platz einräumen konnten.

Es bleiben uns ausser den schon angeführten Stellen noch zahlreiche andere übrig, die wohl verdienen, neben einander gestellt zu werden, meist jedoch verschiedenen Verhältnissen angepasst sind. Ob daher in ihnen eine Einwirkung Leisewitzens zu erblicken ist, darf bisweilen nur vermutet, kann nirgends mit Sicherheit bewiesen werden. Die Entscheidung hat das subjektive Empfinden zu fällen, dessen Hauptnorm die Thatsache ist, dass Schiller den „Julius" sehr schätzte und fast auswendig wusste. Darnach mag man die folgenden Vergleiche beurteilen, die uns zugleich lehren können, dass Schillers Worte meist weit mehr Sturm und Drang atmen, als die entsprechenden Worte Leisewitzens.

J. v. T. III, 3. „Aber Dein zartes Gehirnchen könnte zerreissen, wenn Du das Alles lebhaft dächtest, was ein Mann kann."

„Räuber" II, 1. „Du sollst Wunder sehen; Dein Gehirnchen soll sich im Schädel umdrehen, wenn mein kreissender Witz in die Wochen kommt."

J. v. T. III, 4. „Jeden Gedanken in Dir will ich mit meinem Namen stempeln, und wenn Du Blanka siehst, sollst Du nicht an sie, sondern an mich denken. Mitten in euren Umarmungen soll plötzlich mein Bild

in eurer Seele aufsteigen, die Küsse werden auf euren Lippen zittern, wie Tauben, über denen ein Adler hängt."

K. u. L. IV, 7. „Felsen und Abgründe will ich zwischen euch werfen; eine Furie will ich mitten durch euren Himmel gehn; mein Name soll eure Küsse, wie ein Gespenst Verbrecher, auseinander scheuchen."

J. v. T. II, 2. „Ich kenne Ihr Herz, Prinz, machen Sie bald ein anderes Mädchen dadurch glücklich — ich will für Sie und Ihre Gattin beten."

Don K. I, 5. „Elisabeth
War Ihre erste Liebe; Ihre zweite
Sei Spanien. Wie gerne, guter Karl,
Will ich der besseren Geliebten weichen!" [1]

J. v. T. II, 5. „Da dunsten aus dem kochenden Herzen feinere und kraftlosere Teile — steigen ins Gehirn, und heissen Vernunft."

Don K. III, 8. „Mein Gehirn
Treibt öfters wunderbare Blasen auf,
Die schnell, wie sie entstanden sind, zerspringen.
Das war es Alles."

J. v. T. II, 5. „Der Staub hat Willen, das ist mein erhabenster Gedanke an den Schöpfer, und den allmächtigen Trieb zur Freiheit schätz' ich auch in der sich sträubenden Fliege."

Don K. III, 10. „Sehen Sie sich um
In seiner herrlichen Natur! Auf Freiheit
Ist sie gegründet — und wie reich ist sie
Durch Freiheit! Er, der grosse Schöpfer, wirft
In einen Tropfen Tau den Wurm und lässt

---

1) Eine entsprechende Stelle aus „K. u. L." wurde schon S. 37 angeführt.

Noch in den toten Räumen der Verwesung
Die Willkür sich ergötzen."

J. v. T. II, 5. „Alles in meiner Seele lebt und wirkt. — Kennen Sie den allmächtigen Hauch im Lenze, so reich an Kraft, dass es scheint, er werde die Grenzen der Schöpfung verrücken, und das Leblose zum Leben erwecken? Ein solcher Hauch hat mein ganzes Wesen durchdrungen . . . ."

Don K. I, 5. „Allmächtig regt sich's in mir, wie Lebensglut im Lenz durch alle Röhren dringt und alle Pulse der toten Schöpfung munter macht."

J. v. T. I, 1. „Immer ward ich von einem Ende der menschlichen Natur zum andern gewirbelt . . ."

Don K. I, 5. „Ein Laut aus Ihrem Munde wirft zwischen Höll' und Himmel mich herum."

J. v. T. II, 5. „Ziehen Sie hin, und lassen Sie Ihren Vater in seinem Sterbezimmer umsonst nach einem Sohne suchen . . ."

Räuber I, 3. „Auf seinem Todbett wird er umsonst die welken Hände ausstrecken nach seinem Karl . . ."

J. v. T. III, 2. „O Sohn, sollte mein graues Haupt nichts über Dich vermögen — meine Runzeln nichts gegen ihre reizenden Züge, meine Thränen nichts gegen ihr Lächeln, mein Grab nichts gegen ihr Bette?"

K. u. L. V, 1. „Wenn die Küsse deines Majors heisser brennen als die Thränen Deines Vaters . . ."

J. v. T. III, 3. „Auch ich bekäme meinen Anteil davon, sagt er. — Siehe, ich wälze ihn hiermit auf Dich. Dein ist die ganze Erbschaft von Thränen und Flüchen!"

K. u. L. V, 8. „Feierlich wälz' ich Dir hier die grösste, grässlichste Hälfte zu . . ."

Beachtenswert ist es, dass Schiller in der Wahl der Örtlichkeiten bisweilen mit Leisewitz Übereinstimmung zeigt. Möller hat richtig darauf hingewiesen; doch hat er Unrecht, wenn er S. 14 sagt: „Es ist beide Male die unheimliche Gallerie eines grossen Palastes, wo um Mitternacht das Gespenst des ehemaligen Herrn sein Wesen treibt.“ Thatsache ist vielmehr nur, dass der letzte Akt des „Julius“ sich in der sparsam erleuchteten Galerie des Palastes abspielt, in die uns auch der erste Akt versetzte. Im „Don Karlos“ dagegen werden wir nur in das Vorzimmer des Königs und das Gemach der Königin geführt; eine Galerie wird nicht einmal genannt, von dem Gespenste hören wir nur, es wandle „um Mitternacht in den gewölbten Gängen der königlichen Burg.“ Richtiger hätte Möller hervorgehoben, dass die hier wie dort gewählte Nachtzeit — seit Lessings Hamburgischer Dramaturgie die Zeit für Bühnengespenster — eine gewisse Ähnlichkeit des Schlusses beider Dramen hervorruft.

Dass der königliche Garten in Aranjuez die Schlossgärten des Tarentinerfürsten einem aufmerksamen Leser des 1. Aktes in Erinnerung ruft, mag man Möller zugeben; es ist jedoch wohl zu beachten, dass diese Scenerie im „Don Karlos“ wirklich den Hintergrund der Handlung bildet, im „Julius“ hingegen die Eingangsauftritte in der Palastgalerie spielen, der Schlossgarten aber nur flüchtig erwähnt wird.

Noch einer anderen Übereinstimmung in der Wahl der Örtlichkeiten sei hier gedacht. Man vergleiche:

J. v. T. I, 2. „Glaube mir, wenn man Dich wie ein liebekrankes Mädchen im Pomeranzenwalde irren sieht . . .“

II, 2. „O Blanka, denk an unsere Zusammenkünfte im Citronenwalde . . .“

IV, 2. „Das Citronenwäldchen, in dem Sie Blanka zum ersten Male sahen, und in dem Sie so oft träumten . . .“

Fiesko I, 1. „Da er noch Fiesko war — daher trat im Pomeranzenhain, wo wir Mädchen lustwandeln gingen . . .“

Dazu nehme man aus dem ersten Druck des „Don Karlos“ (in der Thalia) Vers 5 f.:

„Der König, Prinz, und alle Grandes stehn
Versammelt im Citronenwald.“

Es ist wohl glaublich, dass Schiller hier an Leisewitz dachte, vielleicht unbewusst; denn die Auswahl solcher Örtlichkeiten für Handlungen, die in Italien oder Spanien spielen, liegt sehr nahe. Bemerkt sei noch, dass die Stelle des „Fiesko“ ganz darauf hindeutet, dass Fiesko Leonoren in dem Pomeranzenhain zum ersten Male gesehen hat; dadurch würde die Übereinstimmung mit „Julius von Tarent“ bedeutend erhöht.

Es bleibt noch die Frage zu erörtern, ob die Verehrung, die Schiller für Leisewitzens Drama hegte, so stark war, dass er sich auch in Sprache und Stil von ihm hat beeinflussen lassen. Ein solcher Einfluss kann sich zweifach äussern.

1. Der Dichter nimmt Gedanken und Motive seines Vorbildes, gar nicht oder wenig verändert, in sein Werk auf; hierbei muss er sich natürlich auch der Sprache seines Vorbildes anschliessen. Wie weit Schiller hierin gegangen ist, zeigen die bisher besprochenen Parallelstellen zur Genüge. Sodann können gleiche sprachliche Wendungen und Sätze sich vor-

finden, die ziemlich allgemeiner Art sind, aber doch Beachtung verdienen, wenn, wie in unserem Falle, ein Dichter sein Vorbild fast auswendig kennt. Bewusste Entlehnung ist hierbei natürlich ausgeschlossen. Hierhin dürfen wir folgende Fälle rechnen:

J. v. T. IV, 6. „Marcellus, Ämilius, haltet ihm die Hellebarden vor!"

Fiesko IV, 7. „Soldaten, streckt mir die Hellebarden vor."

J. v. T. II, 1. Julius (zur Äbtissin) „Haben Sie nie geliebt?"

Don K. I, 5. Karlos (zur Königin) „Sie haben nie geliebt?"

Beachtenswert ist, dass hier wie dort die Frage dazu dient, ein weibliches Herz den Wünschen des Fragenden geneigt zu machen.

J. v. T. II, 6. Cäcilie: „Ich habe diese Liebe genährt."

Don K. IV, 21. Posa: „Ich nährte diese Liebe."

J. v. T. III, 2. „Bruder, Du redest wie ein Träumender."

Don K. II, 2. „Du redest wie ein Träumender."

J. v. T. II, 2. „Lassen Sie mich! — Hören Sie, die Glocke zur Hora läutet."

Don K. II, 14. „Die Glocke zur Hora läutet. Ich muss beten gehn" [1]).

Übereinstimmung in einzelnen Ausdrücken findet sich noch in folgenden Fällen:

J. v. T. II, 5. „Der Riesenschritt der Liebe über tausend Bedenklichkeiten und Gefahren."

---

1) Vgl. Braut von Messina I, 7. „Da hört ich einer Glocke helles Läuten, den Ruf zur Hora schien es zu bedeuten."

K. u. L. III, 4. „Die höchste Gefahr musste da sein, wenn meine Liebe den Riesensprung wagen sollte.“

Don K. II, 9. „. . . er glaubt
An diesen Riesenschritt der Liebe.“

J. v. T. III, 5. „So sei Deutschland die Freistatt der Liebe.“

Räuber III, 1. „Das Kreuz des Erlösers ist die Freistatt der betrogenen Liebe.“

Hier wie dort bilden die Worte den Abschluss eines Auftrittes; in beiden Fällen sind sie der Ausklang einer von Zweifeln gequälten Seele, die endlich ihren Entschluss gefasst hat.

Wenn die Nonne Blanka ihren ungestümen Liebhaber mit den Worten zurückweist (II, 2): „Keinen Kirchenraub, Prinz!“, so ist dies ohne Weiteres verständlich. Weniger verständlich ist es, wenn Luise, als sie die Notwendigkeit eingesehen hat, sich von Ferdinand zu trennen, zu diesem sagt (III, 4): „Mein Anspruch war Kirchenraub.“ Vielleicht ist diese Wendung dem Dichter durch eine Erinnerung an Leisewitzens Drama in die Feder geflossen. Noch einmal giebt Schiller einem ähnlichen Gedanken Ausdruck, wiederum an einer Stelle, die eine solche Wendung kaum erwarten lässt: Fiesko I, 1: „Da er noch Fiesko war — . . . unsere Augen schlichen diebisch ihm nach und zuckten zurück, wie auf dem Kirchenraub ergriffen . . .“

Dagegen werden wir in folgenden Fällen wohl einen rein zufälligen äusseren Anklang feststellen müssen:

J. v. T. IV, 6. „Seht ihr nicht das Zeichen an meiner Stirne, dass mich Niemand tödte?“

Don K. V, 4. „Seht ihr
Das Brandmal nicht an seiner Stirne? Gott
Hat ihn gezeichnet.“

Eine gemeinsame Benutzung des biblischen Motives kann nicht auffallen; ebenso wenig, dass bei beiden Dichtern der Vergleich des Herrschers mit dem Hirten sich findet:

J. v. T. II, 1. „Gnädiger Herr, wir sind nur Schafe, aber wir haben einen Hirten.“

Fiesko II, 13. „Weil der Hirte am Abend seines Tagwerks zurücktrat, wähntest Du die Heerde verlassen?“

In beiden Fällen lehnt Leisewitz sich näher an den ursprünglich biblischen Gedanken an. Nur der Vollständigkeit halber wollen wir hier bemerken, dass die Erwähnung „sympathetischer Kuren“ bei Leisewitz (V, 1) sich auch bei Schiller einmal findet. Vergleiche Fiesko II, 2 [1]).

Die allgemeine Bedeutung des Wortes „Wollust“ zur Bezeichnung eines gesteigerten Gefühls seelischer Lust findet sich bei Leisewitz an zwei Stellen (II, 5. III, 2.), in Schillers Dramen öfter: Räuber II, 3. III, 2. IV, 1. V, 2. (zweimal); Fiesko I, 1. I, 7. III, 3.; Kabale und Liebe III, 4.; Don Karlos 1. Fassung I, 1. II, 5. Später hat der Dichter in den beiden Stellen des „Don Karlos“ das Wort durch „Glück“ bezw. „Wonne“ ersetzt, wohl weil die engere Bedeutung des Wortes schon vorherrschte. Doch war der uns weniger geläufige Gebrauch des Wortes damals noch ziemlich weit verbreitet; sicher ist er nicht auf Leisewitz und Schiller beschränkt. Adelung bekämpft diesen

1) Das Wort „sympathetisch“ entstand nicht wie E. Schmidt S. 324 meint, im Berliner-Wielandschen Kreise. Frühere Nachweise findet man bei Minor, Schiller 1, Anmerk. zu S. 433.

Gebrauch des Wortes in der Abhandlung „Über den deutschen Stil“.

Aber alles dies sind nur sprachliche Einzelheiten, Übereinstimmungen in einzelnen Ausdrücken, die, selbst wenn wir mit Sicherheit ihren Ursprung in Leisewitzens Drama suchen dürften, an Bedeutung weit zurückstehn vor der Frage:

2. Zeigen Schillers Jugenddramen durchgreifende Stileigentümlichkeiten, die auf die Bekanntschaft mit „Julius von Tarent“ zurückgeführt werden müssen?

Kutschera bemerkt hierüber nur (S. 95):

„Deutlich erkennbar aber ist in Schillers Jugendwerken überhaupt zunächst der allgemeine Einfluss von Leisewitzens reflexionsreicher Redeweise und der damit verbundenen Zergliederung der Empfindungen und Gedanken, vielleicht auch seiner häufigen Verwendung biblischer Redensarten“.

Um zu entscheiden, ob diese Behauptung berechtigt ist, wird es nötig sein, den Stil Leisewitzens etwas eingehender zu kennzeichnen.

Das Hauptmerkmal des Leisewitzischen Stiles hat Kutschera mit den Worten „reflexionsreiche Redeweise und Zergliederung der Empfindungen“ gut hervorgehoben. Nach Beispielen braucht man nicht lange zu suchen. Julius ist in der 1. Scene des 1. Aktes in unruhig erregtem Zustande; die Leidenschaft der Liebe hat nach einer kurzen Unterbrechung mit erneuter Kraft von seinem Herzen Besitz genommen. Wir hören die Ausbrüche seines Schmerzes, die Klagen seiner Sehnsucht, wir erfahren genau, wie eine Stimmung die andere jagt. Schwermut wird von wildem Schmerz abgelöst, der sich in heissen Thränen Luft macht, als Blankas Bild dem Liebenden entgegentritt. Dann „ward ich von einem Ende der menschlichen

Natur zum andern gewirbelt, oft durch einen Sprung von entgegengesetzter Empfindung zu entgegengesetzter, oft durch alle, die zwischen ihnen liegen, geschleift". Plötzlich scheint die Vernunft zu siegen: „Julius, Julius, sei ein Mann!", aber die männliche Regung zerschmilzt wieder in einen Seufzer der Liebe. Jetzt gaukelt der überreizte Geist ihm die sonderbarsten Phantasiebilder vor, die ihn fast zur Raserei treiben. Endlich ist der Geist ermattet, es folgt ein ohnmächtiges Brüten. Diese Empfindungslosigkeit weicht allmählich den Plänen und Entwürfen, und diese wiederum wiegen den Schwärmer in süsse Träume ein, in denen er sich glückliche Zukunftsbilder ausmalt.

Alle diese wogenden Wallungen des Herzens erfahren wir aus Julius' eigenem Munde; selbst zu allgemeinen Betrachtungen lässt ihm seine lebhafte Empfindung noch Zeit. Er beweist aus seinen Empfindungen die Einfachheit der menschlichen Seele; denn „hätte die Last, die diese Nacht auf der meinigen lag, ein Zusammengesetztes gedrückt, die Fugen hätten nachgelassen", er redet daher von der „einfachen unsterblichen Seele". Er philosophiert über den Einfluss der Religion auf das Menschenherz: „Die Flamme der Religion hat schon ihr ganzes Wesen geläutert. Und wir kommen hier nur bis auf einen gewissen Strich, — jenseits desselben werden Menschen Schwärmer, aber nicht Engel". Auch das freundesarme Los der Herrscher zieht er in den Kreis seiner Betrachtung.

Ähnliches findet sich noch oft. Guido redet über verschiedene Arten des Hasses (I, 2), er erweist den Satz: Spekulation tötet den Mut (I, 3). Der Fürst redet über seine Auffassung der Liebe (I, 7), Blanka über den Wert ihres Gelübdes (II, 2). Julius preist

die Kraft der Liebe in einem begeisterten Hymnus (II, 5), entwickelt kosmopolitische Gedanken und stellt Betrachtungen an über die Eigentümlichkeiten der Vernunft bei den einzelnen Menschen (II, 5). Der Fürst gibt sich ethisch-politischen Erwägungen hin (III, 1). Selbst der zu Thränen gerührte Guido, der die Spekulation hasst, muss ihr seinen Tribut zollen: „Ach, was ist der Mut für ein wunderbares Ding!“ (III, 3) u. s. w. Auch in die einsame Klosterzelle dringt die Reflexion: Blankas Gebet endigt mit der Frage: „Wie verhält sich Andacht und Liebe?“ (III, 6). Die Gruft der Tarentinerfürsten hört die Betrachtungen, die Julius über die Vergänglichkeit des Irdischen anstellt (IV, 2). Das gemütliche Plauderstündchen des Fürsten und des Erzbischofs wird vom Dichter benutzt, um einige Erörterungen über Herrscher- und Unterthanenglück einzuflechten (IV, 4).

Die zweite Eigentümlichkeit des Leisewitzschen Stiles ist das Übertreibende, Masslose, das ja allen Stürmern und Drängern gemeinsam ist. Wir fanden schon Gelegenheit zu bemerken (S. 58), dass Leisewitz hierin nicht allzuweit gegangen ist. Wir führen einige Belege an:

I, 2. „Sie fürchten immer im Gespräch zusammen auf den streitigen Punkt zu kommen, gehen immer hundert Meilen um ihn herum, reden eher von ostindischen Wundertieren, als von sich.“

I, 4. „. . . mit einem so einfältigen Gesicht, als wenn er auch für die Erbsünde zu dumm wäre. . . . wer möchte nicht bersten . . . sehen ernsthafter aus, als Marcus Portius Cato, wenn er Bauchgrimmen hatte . . . er wäre selbst ein Held geworden — oder er hätte sich wenigstens gehenkt!“

I, 5. „ . . . und wenn mich auch ein Weib streichelt, und ein Teufel mir dräuet.“

II, 1. „Bannfluch . . . bis in's tausendste Glied.“

II, 1. „Und find' ich . . . dass der Verdruss nur einen ihrer Züge tiefer gemacht hat, . . . so zerstör' ich Ihr Kloster bis auf den Altar, und Ihre Schutzheilige wird dazu lächeln, wenn sie eine Heilige ist.“

II, 2. „ . . . und wenn . . . in Gebüschen zur Seite hagere Tiger vor Hunger und Durst winselten.“

II, 2. „und wenn ein Engel seinen Finger auf das Buch des Schicksals legte und schwüre: Blanka liebt Julius, so wär' es nicht wahrhaftiger.“

II, 5. „vom Entschluss zur That Tagreisen hinken.“ „ . . . nur ein Verschnittener mag sagen: Die Menschheit ist schwach.“

II, 5. „mir ist in Tarent so bange, als wenn die Mauern über mich zusammen stürzen würden.“

III, 2. „Und die Geduld eines Märtyrers möchte zerreissen . . .“

III, 5. „ . . . unsterblichen Ruhm anbieten, der die Unermesslichkeit zu Schranken und die Sterne zu Gefährten hat. . .“

III, 7. „Ich will mit dem Tod einen Bund machen, Martern für mich ersinnen! — solche Seufzer sollen diese Mauern nie gehört haben, Augustin soll gestehen, seine Regel sei Weichlichkeit: Heilige, durch mich mit der Liebe versöhnt, sollen vor Mitleiden, und Märtyrer vor Beschämung das Gesicht verwenden.“

V, 7. „Aber wer ist mir Bürge, dass in ewigen Strafen diese Geschichte nicht millionenmal wieder komme.“

Anklänge an die Bibel finden sich oft. Die Anspielung auf den Brudermörder Kain (IV, 6) haben wir schon erwähnt (S. 64), das Memento mori (V, 9),

das „Gott sei seiner armen Seele gnädig" (V, 2), der Kelch des Leidens (V, 3) sind so sehr in die Sprache des alltäglichen Lebens übergegangen, dass sie in diesem Zusammenhang kaum gerechnet werden dürfen. Die Redewendung: „lasst dies graue Haar mit Frieden in die Grube fahren" — sie erscheint zweimal in III, 2 — erinnert an den unglücklichen Vater des ägyptischen Joseph[1]); desgleichen Aspermontes Worte (IV, 6): „Da, Thomas, bring' ihn dem Alten, frag' ihn, ob das sein und seines Sohnes Blut sei?" Der Engel mit feurigem Schwerte (II, 1) ist der bekannte Wächter des Paradieses; der Engel mit der Schale des Zornes (V, 4) gehört der Apokalypse an (Kap. 15). Ein biblischer Ausdruck ist endlich noch: „Vergnügen säen und in Thränen ernten." (III, 1).

Bilder und Vergleiche sind Leisewitzens Sprache geläufig; sie sind vielfach der ewig schaffenden und vernichtenden Natur entnommen, in die man seit Brockes' und Kleist's Zeiten sich mit immer wachsender Innigkeit versenken gelernt hatte, und die besonders durch Rousseaus Mahnruf, zur Natur zurückzukehren, auch bei den Dichtern mehr und mehr die Beachtung fand, die eine überfeinerte Kultur und die pedantisch-geschmacklosen Künsteleien der Studierstube ihr lange streitig gemacht hatten. Der insgeheim genährte Kummer entströmt der Seele wie der Regen der schon lange drohenden Gewitterwolke (I, 1). Die falschen Freunde erinnern Guido an die gefühllosen Marionetten (I, 2). Die Liebe des Weibes gleicht dem süssen Duft der Rose. Der Liebhaber ist gefügig

1) In Rousseaus Neuer Heloise sagt der Baron d'Etange zu seiner Tochter Julie: „Respecte les cheveux blancs de ton malheureux père, ne le fais pas descendre avec douleur au tombeau."

wie eine zahme Wachtel, er liebkost sein Mädchen wie der schnäbelnde Tauber die Taube (I, 2); die Küsse der Liebenden zittern auf den Lippen, wie Tauben, über denen ein Adler hängt (III, 4). Die hemmende Unthätigkeit des Friedens empfindet Guido wie die Stangen eines Käfigs (I, 4). Der Herrscher ist der Hirt, seine Unterthanen sind die Herde (II, 1. III, 1). Beschworene Treue ist ein Schatz, zu dem jeder Dieb den Schlüssel hat. Den Weg zum Ruhm umlechzen hagere Tiger (II, 2). Die Bewunderung der Welt ist eine kitzelnde Speise, Rauchwerk, das leicht zum Ekel wird. Ein glückliches Leben gleicht dem Blumenbeete, das von Rosen und Veilchen duftet (II, 4). Die vorschnellen Entschlüsse verdorren wie die spriessenden Keime, die ein zu heisser Sonnenstrahl versengt. Das Antlitz der Nonne Blanka vergleicht Julius mit einer Rose, die aus einem Grabe blüht (II, 5). Das Greisenalter ist der kühle Abend des Lebens (III, 1) wie die Jugend der Frühling (III, 6). Hadernde Söhne gleichen den Pflanzen, die der Gärtner mit Schmerzen gepflegt, um sie vorzeitig verdorren zu sehen. Der plötzliche Tod des Kindes ist wie ein Blitz, der in einem Augenblick die reifende Ernte dahin nimmt und die fruchtbare Flur in Fels verwandelt (V, 1). Die Eifersucht des Liebenden gleicht der Thorheit der Berauschten. Der Fürst lebt in der Nachwelt fort, wie ein ragender Turm noch sichtbar bleibt, wenn die Stadt schon den Blicken entschwunden[1] (III, 2). Weisheit und Gerechtigkeit sind biegsam und gefügig wie schlanke, geschmeidige Nymphen (III, 3). Anmut und Reiz

1) Vgl. Braut von Messina I, 3. „Völker verrauschen, Namen verklingen . . . Aber der Fürsten Einsame Häupter Glänzen erhellt, Und Aurora berührt sie Mit den ewigen Strahlen Als die ragenden Gipfel der Welt."

vernichtet der Schmerz wie der Sturm die Blüten des Baumes abschüttelt (III, 5). Andacht und Liebe sind verschiedene Gesänge auf eine Melodie (III, 6). Hoffnungen und Zukunftsträume schlummern in der Jugend wie der künftige Wald in einem Samenkorn (IV, 3). Bei Cäcilia blühen Weisheit und Schönheit und Bescheidenheit wie Gewächse verschiedener Himmelsstriche auf einem Beete, so nahe, dass ihre Farben in einander spielen; diese lieblichen Blumen scheuen den Strahl der Sonne und hauchen im Schatten ihre süssen Gerüche aus (IV, 4). Erschütternd dringt in unser Herz die gramverlorene Klage Blankas: „O, dass der Mensch so über die Erde hingeht, ohne eine Spur hinter sich zu lassen, wie das Lächeln über das Gesicht, oder der Gesang des Vogels durch den Wald!“ (V, 4). Der verwaiste Fürst fasst sein Elend zusammen in die müde Klage (V, 9): „Mein Haus ist gefallen, die jungen Orangenbäume mit Blüte und Frucht sind umgehauen, es wär' ein schändlicher Anblick, wenn ich alter, verdorrter Stamm allein da stände.“

Der Dialog ist ansprechend und flüssig; die Sprache rein und edel, besonders wenn man die Leistungen der übrigen Stürmer und Dränger daneben hält, die sich vielfach dialektische Formen erlauben, die Sprache oft zerhacken und anstössige und derbe Ausdrücke nicht eben ängstlich meiden. Der dramatische Aufbau zeigt deutlich die Schule des Hamburger Dramaturgen; hat doch auch Lessing das Stück freudig begrüsst. Das Kommen und Gehen der einzelnen Personen ist bisweilen schwach oder nicht begründet. So geht z. B. am Schluss des 4. Auftrittes des ersten Aktes der Erzbischof ab, um nach einem kurzen Selbstgespräch Guidos auf der leer gewordenen Bühne wieder zu erscheinen; ein innerer Grund hierfür ist nicht

ersichtlich. Aspermonte hat im ersten und zweiten Akte fast nur die Schilderung der seelischen Vorgänge des Erbprinzen aus dessen Munde anzuhören; er soll diese dem Zuschauer vermitteln, eine handelnde Rolle spielt er einstweilen nicht. So ist es kein Wunder, wenn sein Auftreten oft ziemlich willkürlich erfolgt, z. B. II, 5. III, 5. Im vierten Akte will Julius seinen Vater aufsuchen, statt dessen lässt der Dichter diesen zu sehr gelegener Zeit zum Sohne kommen, und als Julius den Fürsten in Trauer zurückgelassen, erscheint der tröstende Erzbischof, sehr zweckmässig, aber ohne dass sein Auftreten innerlich begründet wäre. Auch das Erscheinen Cäcilias (IV, 4) muss als rein zufällig angesehen werden; die nahe liegende Begründung, dass Cäcilia schon vor ihrem Auftreten von Blanka Kunde erhalten hat, scheint der Dichter verschmäht zu haben; denn die ersten Worte Cäcilias: „Du hier, Blanka!“ zwingen uns zur Annahme des Gegenteils.

V, 5 sagt der Erzbischof: „Gut, Bruder, ich will dich noch eine halbe Stunde allein lassen“ u. s. w. Ein sehr unwahrscheinliches Zugeständnis! hat er doch noch kurz vorher gesagt: „Ich darf, ich darf dich nicht lassen“. Auch hat der Fürst gar nicht gefordert, dass man ihn allein lasse. Der Zweck des Dichters verlangte eben die Entfernung des Erzbischofs, in dessen Anwesenheit der schreckliche Urteilsspruch nicht vollzogen werden durfte. Gleich nach der richtenden That des Fürsten erscheint der Erzbischof wieder, um, sehr gelegen, die letzten Verfügungen seines Bruders entgegenzunehmen.

Solche Unvollkommenheiten thun dem Verdienste Leisewitzens keinen Abbruch, wenn man bedenkt, dass ein jedes Kulturerzeugnis aus der Zeit seiner Entstehung heraus betrachtet werden muss. Über seine

Zeit kann niemand hinaus; im Rahmen seiner Zeit aber hat der junge Dichter ein Werk geschaffen, das durch das künstlerische Streben, das aus ihm spricht, unsere Achtung, durch Schönheit der Sprache und Tiefe der Gedanken unsere teilnehmende Bewunderung verdient.

Wie wir sahen, waren es vier Eigentümlichkeiten des Leisewitzschen Stiles, die wir besonders glaubten hervorheben zu müssen: Reflektierende Rede und Zergliederung der Empfindungen, die wir kurz etwa als Werthertum bezeichnen können, das eigentliche Sturm- und Drangelement, Einfluss der Bibel und Reichtum an herrlichen und erhabenen Bildern.

Um nun einen Einfluss des Leisewitzschen Stiles auf Schillers Stil zu erweisen, müssen wir zuerst diesen in seinen Eigentümlichkeiten darlegen. Dies darf jedoch nicht ohne Berücksichtigung der Entwicklung des Schillerschen Stiles geschehen. Bei Leisewitz hatten wir nur ein dichterisches Werk, also lernten wir auch die Sprache Leisewitzens nur so kennen, wie sie zu einer bestimmten Zeit der Entwicklung des Dichters sich ausgebildet hatte. Anders bei Schiller; hier können wir verfolgen, wie die Sprache von jugendlichem Feuer, aber auch von jugendlichen Verirrungen sich fortbildet, bis sie zum vollendeten Ausdrucke geläuterter Menschlichkeit emporsteigt. Dass die gebundene Form der Sprache des „Don Karlos“ einen besonderen Massstab verlangt, ist klar.

Der Stil Schillers reifte zugleich mit dem Charakter und den Anschauungen des Dichters. In den „Räubern“ haucht fast jedes Wort Sturm und Drang; so erklärt es sich, dass die hervorstechendsten Stileigentümlichkeiten dieses Dramas sich in zahlreichen Erzeugnissen anderer Dichter dieser Zeit wiederfinden.

Die tollen Übertreibungen, das Roh Gemeine (in den „Räubern“ durch den Stoff besonders begünstigt; auch die medizinischen Studien Schillers waren von Einfluss), die stammelnden, zerhackten Sätze, die einzelnen leidenschaftlich hervorgestossenen Ausrufe, die kühnen Wortbildungen und Abstraktionen, die spitzfindig-gewandte Dialektik der Monologe, die einen Gegenstand von allen Seiten genau betrachtet, um schliesslich schroff abbrechend zum Entschlusse zu schreiten, die reiche Verwendung von Bildern, die Flüche und Zoten: all dies kehrt in vielen litterarischen Erzeugnissen der damaligen Zeit wieder. Die genannten Merkmale finden sich auch im „Fiesko“ und in „Kabale und Liebe“, aber mit verschiedenen Einschränkungen, aus denen das Bestreben des Dichters ersichtlich ist, seinen Stil zu vervollkommnen. Zunächst treten diese Stileigentümlichkeiten immer spärlicher auf. Dem Stile „Fieskos“ merkt man es wohl an, dass der Dichter den Tadel zu vermeiden suchte, den das Wilde und Rohe des Räuberstils hervorgerufen hatte. Während selbst Amalia bisweilen noch in dem Kraftttone der Kumpane ihres Geliebten redet, Maulschellen als Hochzeitsgabe austeilt, und mit Wölfen, Ungeheuern, Unmenschen, Drachenseelen, Lotterbuben, Mördern und Teufeln nicht allzu sparsam ist, wird aus den Adelskreisen Venedigs eine solche Sprache möglichst verbannt; höchstens der Bestie und Canaille, dem Mohren, gegenüber darf Fiesko die Grenze des Höfisch-Feinen überschreiten. Meist jedoch bedient sich der Adel einer ziemlich zugespitzten und geschraubten Sprache; die Höflichkeit und der witzig-feine Ton des vornehmen Weltmannes droht mitunter fast in Marinismus überzugehen. Auch die früheren verzerrenden Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten laufen bisweilen unter, wenn z. B. Fiesko

sagt (V, 13): „Ach, hätt' ich nur seinen Weltbau zwischen diesen Zähnen — Ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusal zu zerkratzen" u. s. w. Man glaubt, La Feu zu hören, der sich das ewige Fieber wünscht, um nicht zu ersticken, oder Wild, dem so weh ist, dass er sich über eine Trommel spannen lassen will u. s. w. Ebenso bei den folgenden Worten Fieskos: „O könnte mein Odem die Pest unter Seelen blasen". In „Kabale und Liebe" vollends ist — ganz wenige Entgleisungen ausgenommen — das Niedrige und Masslose ganz in die niederen Kreise herabgedrückt. Man merkt deutlich die schon im Fiesko angebahnten Bestrebungen des Dichters, den Personen eine ihrem Stande und ihrer Bildung entsprechende, individuelle Sprache zu geben. Am besten ist in dieser Hinsicht der Musiker Miller gezeichnet; es ist nur zu bedauern, dass in Schillers späteren Werken die Versuche, einen realistisch-individuellen dramatischen Stil auszubilden, zurücktreten. Die Sprache der höheren Kreise ist einfacher und reiner als im Fiesko. Im „Don Karlos" vollends sind die Schlacken der stürmischen Jugendentwicklung des Dichters ausgeschieden; die Sprache ist, wie der Inhalt, rein und edel, nur der Ausdruck der überströmenden Empfindung ist noch geblieben. Ein Einfluss Leisewitzens ist hier nicht zu finden.

Wohl aber lässt sich die Frage erheben, ob Leisewitzens Stil auf die drei anderen Jugenddramen Schillers entscheidenden Einfluss ausgeübt hat. Hier lässt sich nun nach unseren Versuchen, den Stil beider Dichter zu charakterisieren, sagen, dass die Haupteigentümlichkeiten der Sprache des „Julius" bei Schiller wiederkehren, ganz besonders, ja in weit verstärkten Masse, in den „Räubern". Aber nichts beweist, dass

Schiller diese Grundzüge seines Stils dem „Julius“ entnommen hat. Die ganze Zeit war ja voll von gärenden Gedanken und Bestrebungen, die in den jugendlich-glühenden Dichterherzen noch nicht zur Klarheit und völligen Reife gediehen waren und deshalb nur in der angedeuteten unklaren und masslosen Sprache den Ausdruck finden konnten, den sie so ungestüm verlangten. Sicher hat die Bekanntschaft Schillers mit Klopstock, Shakespeare, Gerstenbergs Ugolino (den er Ende 1773 kennen lernte), endlich auch die unter den Akademisten übliche Sprache, die sich bekanntlich in ganz ähnlichen Geleisen bewegte, viel grössere Bedeutung für Schillers Stil gehabt, als „Julius von Tarent“. Einen ganz geringen Anteil mag man dabei immerhin auch Leisewitz zuschreiben[1]; aber derselbe geht vollständig in dem gewaltigen Strome unter, zu dem die zahlreichen Quellen der Bildung Schillers zusammenflossen.

Den Einfluss der Bibelsprache, den wir bei Leisewitz fanden, haben wir bisher nicht berücksichtigt. Er darf jedoch nicht mit Stillschweigen übergangen werden, da er auch in den „Räubern“ unverkennbar ist. Zum Beweise seien angeführt: die wiederholte Anspielung auf die Parabel vom verlorenen Sohne, z. B. I, 2, die Erzählung vom ägyptischen Joseph (II, 2), die ganze Pastor-Moser-Scene, die gewaltige Schilderung des letzten Gerichts (V, 1) u. s. w. Ferner gehören hierhin Einzelstellen wie:

„Die Sünden seiner Väter werden heimgesucht im dritten und vierten Glied.“ (I, 1.)

„Ha! mit gefaltnen Händen dankt dir, o Himmel! ... Franz, dass er nicht ist, wie dieser!“ (I, 1.)

---

1) Hier sind unsere Einzelergebnisse in Anschlag zu bringen; vgl. S. 62 ff

„Es ist besser, kinderlos gen Himmel, als wenn Beide, Vater und Sohn, in die Hölle fahren.“ (I, 1.)

„Der Herr hat's ihm geheissen.“ (I, 1.)

„In den Schooss Abrahams steigen.“ (II, 3.)

„Gomorrha und Sodom.“ (II, 3.)

„Wir wollen über sie her wie die Sündflut.“ (II, 3.)

„O Pharao! Pharao!“ (II, 3.)

„Feuer vom Himmel auf die Rotte Korah herunterbeten.“ (II, 3.)

„Das Kreuz des Erlösers.“ (III, 1.)

„Mürbe Knochen, fahret in die Grube mit Freuden! Mein Herr und Meister lebt, ihn haben meine Augen gesehen.“ (IV, 3.)

„Bist du's Hermann, mein Rabe?“ (IV. 5.)

„Ich hab' gesündigt im Himmel und vor dir“ u. s. w. (V, 2.)

„. . . wie der Thau, der vom Hermon fällt auf die Berge Zion.“ (V, 2.)

„Die Kinder des Lichts.“ (V, 2.)

„Und wenn der Erzengel Michael“ u. s. w. (V, 2.)

„Mit Zähnklappern und Heulen.“ (V, 2.)[1])

Die Annahme, dass dieser ausgedehnte Einfluss der Bibelsprache auf die wenigen Bibelstellen des „Julius von Tarent“ zurückzuführen ist, muss als unberechtigt gelten. Soweit diese Anklänge nicht auf allgemein verbreitete Anwendung oder auf die Thatsache zurückzuführen sind, dass der Stoff von selbst auf biblische Erzählungen hinwies, ist vielmehr Klopstock, das als Meister verehrte Vorbild des Göttinger Bundes, als der geistige Urheber dieser Stilbeeinflussung anzusehen. Wie sehr Schiller unter der Einwirkung

---

1) Man vgl. J. Boxberger, Die Sprache der Bibel in Schillers Räubern, Erfurt 1867.

des Messias stand, zeigt schon äusserlich die Erwähnung des Abbadonna (III, 2). Dazu muss man noch rechnen, dass die Eltern des Dichters dem Knaben von Kindsbeinen an eine tief innerliche Frömmigkeit einimpften, wie sie besonders für die ernste Charakteranlage der Schwaben ein Bedürfnis war; liegen ja auch die grössten Erfolge der schwäbischen Dichtung auf geistlichem Gebiete. Stellen aus der Bibel wurden im Elternhause fast täglich vorgelesen; Schillers Vater setzte die Morgengebete für die ersten vier Tage der Woche selbst auf. Es ist leicht verständlich, wenn unter solchen Umständen der jugendliche Dichter den (1773 vollendeten) „Messias“ mit Eifer las und studierte. Viele seiner lyrischen Gedichte, das Epos „Moses“, das Drama „die Christen“, das dramatische Gedicht „Absalon“ u. a. sind unter solchen Einwirkungen entstanden. Besonders für die Schilderung des letzten Gerichtes hat Schiller eine besondere Vorliebe gehabt; man lese z. B. den „Eroberer“ (1777 gedichtet), den der Dichter an die Vergeltungsstunde mahnt: „wenn des Weltgerichts Wag’ durch den Olympos schallt, Dich, Verruchter, zu wägen, zwischen Himmel und Erebus.“

Wir fassen die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen.

Leisewitzens Drama „Julius von Tarent“ hat auf Schillers Jugenddramen einen Einfluss ausgeübt, der nicht unterschätzt werden darf. Derselbe ist teils durch unmittelbare Zeugnisse des Dichters und seines Zeitgenossen Petersen bezeugt, teils durch Vergleichung der Werke der beiden Dichter zu erschliessen. Auf die Auswahl des Stoffes erstreckt sich die Einwirkung nicht; bei der Ausgestaltung einiger Scenen ist Leisewitz viel-

leicht Vorbild gewesen. Am bedeutsamsten war Leisewitz für Schillers Zeichnung der Charaktere; hier übernahm Schiller vieles von seinem Vorgänger. Er konnte dies um so leichter, als einige Gestalten seiner Dramen unter ganz ähnlichen Verhältnissen auftreten, wie jeweilig entsprechende Personen des „Julius von Tarent". Doch muss eine Entscheidung bei dem Mangel an direkten Zeugnissen in vielen Einzelfällen dem subjektiven Ermessen überlassen bleiben. Nirgendwo liegt eine sklavische, unkünstlerische Nachahmung vor; die verwandten Stellen bei Schiller tragen stets den Stempel des künstlerisch schaffenden und frei umgestaltenden Dichters an der Stirn.

Stil und Sprache der Jugenddramen Schillers weisen keine durchgreifende Einwirkung der Sprache Leisewitzens auf. Die Berührungspunkte, die sich finden, haben keine beweisende Kraft, wenn man sie im Lichte der litterarischen Strömungen betrachtet, von denen beide Dichter in gleicher Weise wie fast alle ihre Zeitgenossen ergriffen waren. Indessen muss man einräumen, dass einzelne eigentümliche Wendungen und Worte von Schiller der Sprache Leisewitzens entnommen sind. Auch hier kann nur das subjektive Empfinden entscheiden, wie weit Schiller sich hierbei selbst bewusst war, unter dem Einflusse seines hochgeschätzten Vorbildes zu stehen. In den meisten Fällen wird die Annahme einer unbewussten Einwirkung den Vorzug verdienen.

Thesen.

1. Das Urteil, das die Litteraturgeschichte über Nicolai fällt, wird vielfach den Verdiensten dieses Mannes nicht gerecht.
2. Plutarch hat in den sogenannten moralischen Schriften Krantors Schrift *περὶ πένθους* mehr benutzt, als man nach den spärlichen Citaten annehmen sollte.
3. Ein eingehender Vergleich der Werke der römischen Dichter mit den lateinischen poetischen Grabinschriften kann zu der chronologischen Fixierung der letzteren viel beitragen.
4. Das Übertragen griechischer und lateinischer Dichtwerke in die lateinische bezw. griechische Sprache ist aus vielen Gründen empfehlenswert.
5. Der Prolog des euripideischen Hippolytus ist mehrfach durch Interpolationen entstellt.

Vita.

Geboren wurde ich, Andreas Emil Dieckhöfer, zu Köln am 30. September 1878 als Sohn der Eheleute Clemens Dieckhöfer und Gertrud geb. Nippen. Von 1884—1888 besuchte ich die Elementarschule St. Pantaleon zu Köln, sodann von 1888—1897 das Kgl. Kaiser Wilhelm-Gymnasium daselbst. Nachdem ich Ostern 1897 das Reifezeugnis erlangt hatte, widmete ich mich von Ostern 1897 bis Herbst 1898 an der Bonner, von Herbst 1898 bis Ostern 1899 an der Berliner, sodann von Ostern 1899 bis Herbst 1901 wiederum an der Bonner Universität dem Studium der germanischen und klassischen Philologie. Im Mai 1901 meldete ich mich zur Staatsprüfung; der mündlichen Prüfung unterzog ich mich am 7. Dezember desselben Jahres. Seit Ostern 1902 bin ich Mitglied des pädagogischen Seminars des Kgl. Friedrich Wilhelm-Gymnasiums zu Köln.

In Bonn hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren: Bücheler, Dietzel, Drescher, Elter, Erdmann, Franck, von der Goltz, Gothein, Jacobi, Litzmann, Loeschcke, Neuhäuser †, Nissen, Prym, Radermacher, Solmsen, Strack, Sudhaus, Usener, Wiedemann, Wilmanns.

In Berlin hörte ich die Vorlesungen folgender Herren Professoren: Dieterici, Geldner, Hirschfeld, Roediger, Thomas, Vahlen, Virchow, von Wilamowitz-Möllendorf.

Der Freundlichkeit des Herrn Prof. Wilmanns verdanke ich es, dass ich 2 Semester hindurch den Übungen des germanistischen Proseminars beiwohnen durfte. 3 Semester hindurch war ich Mitglied des klassisch-philologischen Proseminars, ausserdem 3 Semester ordentliches Mitglied des klassisch-philologischen Seminars, dank der Freundlichkeit der Herren Professoren Bücheler, Elter, Usener.

Ihnen, sowie allen genannten Herren, besonders den Herren Professoren Elter und Litzmann, die mir während meiner Studienzeit wiederholt mit ihrem Rate beigestanden haben, sei hiermit mein aufrichtiger Dank ausgesprochen.



Benutzte Litteratur.

Schiller, historisch-kritische Ausgabe von Gödeke. Bd. 1—17. Stuttgart 1867—76.

Schillers Briefe, hrsgg. von Jonas.

Schiller. Sein Leben und seine Werke, dargestellt von J. Minor. Bd. 1. 2. Berlin 1890.

Boas, Schillers Jugendjahre, hrsgg. von Maltzahn.

Minor, Zeitschrift für deutsche Philologie XX, 65.

E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert. Jena 1875.

H. Hettner, Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts. III, 3. Braunschweig 1869.

Bellermann, Schillers Dramen.

J. A. Leisewitz, sämtl. Schriften mit Biographie von Schweiger. Braunschweig 1838.

Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente von J. A. Leisewitz. Mit Einleitung von R. M. Werner. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Nr. 32.)

Johann Anton Leisewitz. Von Kutschera von Aichsbergen. Wien 1876.

Max Möller, Studien zum Don Karlos. Dissertation. Greifswald 1896.

Allgemeine Deutsche Biographie „Leisewitz".

Goedekes „Grundriss".

Ausserdem wurden Textausgaben der angeführten Schriftsteller und Dichter benutzt.

